Mapping Memory in Nineteenth-Century French Literature and Culture

Edited by Susan Harrow and Andrew Watts

Mapping Memory in Nineteenth-Century French Literature and Culture

FAUX TITRE

369

Etudes de langue et littérature françaises
publiées sous la direction de

Keith Busby, †M.J. Freeman,
Sjef Houppermans et Paul Pelckmans

Mapping Memory in Nineteenth-Century French Literature and Culture

Edited by
Susan Harrow and Andrew Watts

Rodopi

AMSTERDAM - NEW YORK, NY 2012

Cover illustration: *Henri Cordier (1849-1929), professeur à l'Ecole des Langues Orientales, ami de l'artiste*, by Gustave Caillebotte (1848-1894), Paris, Musée d'Orsay.
© RMN (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.

Cover design by Inge Baeten

The paper on which this book is printed meets the requirements of 'ISO 9706: 1994, Information and documentation - Paper for documents - Requirements for permanence'.

Le papier sur lequel le présent ouvrage est imprimé remplit les prescriptions de 'ISO 9706: 1994, Information et documentation - Papier pour documents - Prescriptions pour la permanence'.

ISBN: 978-90-420-3458-7
E-Book ISBN: 978-94-012-0742-3
© Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2012
Printed in The Netherlands

Contents

Notes on contributors 7
Preface 13

I Introduction
Susan Harrow and Andrew Watts 15

Memory on the Street

II The Word on the Street: Remembering the Paris Commune in the Twenty-First Century
Colette Wilson 37
III Staging *La Fête des fous et de l'âne* in 1898 : A Commemoration of the Literary Middle Ages
Elizabeth Emery 59
IV La Composante populaire de l'Affaire Dreyfus et ses effets d'oubli ultérieur
Luc Nemeth 81
V Spectres de *Madame Bovary*: La transfictionnalité comme remémoration
Richard Saint-Gelais 97

Sites of National Memory

VI Napoleonic Memory and Memoir: Military Friendship and the Memoirs of Colonel Combe
Brian Martin 115
VII Myth-Making and Memento: L'Expédition des Portes de Fer
Melanie Vandenbrouck-Przybylski 135
VIII La Fête nationale, espace de construction d'une mémoire nationale au XIX siècle
Rémi Dalisson 157

IX Reporting on the Nineteenth Century: Catulle Mendès, *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*
Ben Fisher 175

Metamorphoses: Memory and Literary Practice

X Balzac's 'mal d'archive'? 'Lieux de mémoire' in *Le Lys dans la vallée*
Owen Heathcote 193
XI L'Ecriture du souvenir dans les 'Journaux' de Stendhal
Lucy Garnier et Cécile Meynard 209
XII Remémorer Rabelais en France au XIXe siècle: un souvenir d'avenir?
Tim Farrant 225
XIII Souvenirs zutiques, en vers et contre tous
Denis Saint-Amand 241

Memory's Imaginary Spaces

XIV Cultural History in Question: Flaubert's *La Légende de saint Julien l'hospitalier* and the Genres of Collective Memory
Mary Orr 259
XV Memory, Vision and Meaning in *La Tentation de saint Antoine*: The Mechanics of a Narrative Hallucination
Carmen Mayer-Robin 277
XVI Territoire de la mémoire, territoire du réel dans *La Faute de l'Abbé Mouret* d'Emile Zola
Emilie Piton-Foucault 295
XVII Prophesying the Past: Memory and Sacrifice in Barbey d'Aurevilly's *Un prêtre marié*
Francesco Manzini 315

Index 329

Notes on contributors

Elizabeth Emery is Professor of French at Montclair State University. She is the author of *Romancing the Cathedral: Gothic Architecture in Fin-de-siècle French Culture* (2001), co-author of *Consuming the Past: the Medieval Revival in Fin-de-siècle France* (2003), and co-editor of *Medieval Saints in Nineteenth-Century France* (2004). Her next book, forthcoming with Ashgate Press, explores the cultural history of the French writer house museum. She serves as Joint Editor of the journal *Romance Studies*.

Tim Farrant est chargé de cours en lettres françaises du dix-neuvième siècle à l'Université d'Oxford et Fellow de Pembroke College. Correspondant britannique du Groupe d'études balzaciennes, il a publié notamment *Balzac's Shorter Fictions : Genesis and Genre* (Oxford : Oxford University Press, 2002), et *An Introduction to Nineteenth-Century French Literature* (Londres : Duckworth, 2007), ainsi que de nombreux articles sur divers aspects de la littérature et de la culture françaises du dix-neuvième siècle. Il prépare actuellement un livre subventionné par l'Université d'Oxford et le Arts and Humanities Research Council, *Telling Tales: Short Fiction in Nineteenth-Century France*.

Ben Fisher was Lecturer in French at Bangor University, a post he held from 1990. His principal research interest was in the avant-garde, and his book on Alfred Jarry, *The Pataphysician's Library*, appeared with Liverpool University Press in 2000. Through numerous articles on Jarry, Gustave Kahn, and Catulle Mendès, much of his work focussed on representations of alchemy and the philosophical sciences in avant-garde writing. He combined this specialism with research into the role of satellite and communications technology in language learning.

Lucy Garnier a soutenu sa thèse *La femme comme construction dans la fiction stendhalienne* à la University of Oxford en 2007. Elle y a également organisé un colloque sur 'Stendhal et la femme' dont les actes sont parus dans *L'Année Stendhalienne* en 2009. Sa recherche porte sur la littérature française des 19ème et 20ème siècles, dans une perspective d'étude de 'genre' (*gender*) et/ou de critique génétique. Elle enseigne actuellement à la University of London Institute in Paris en parallèle d'une activité de traductrice professionnelle, et elle fait partie de l'équipe de recherche Traverses 19-21 de l'Université Grenoble 3.

Susan Harrow is Professor of French at the University of Bristol. Her research interests lie in modern poetry and narrative. She is the author of *The Material, the Real and the Fractured Self* (Toronto UP, 2004), of *Zola, The Body Modern: Pressures and Prospects of Representation* (Legenda, 2010), and of a short study of Zola's *L'Assommoir* (1998). She co-edited, with Tim Unwin, *Joie de vivre in French Literature and Culture* (Rodopi, 2009), and is currently editing *Sublimely Visual: The Art of the Text*. She served as Joint Editor of *Romance Studies* (1999-2008). She has served as President of the Society of Dix-Neuviémistes and is currently President of the Society for French Studies.

Owen Heathcote is Honorary Visiting Reader in Modern French Studies at the University of Bradford. His main research interest is the relation between violence, gender and representation in nineteenth- and post-nineteenth-century French literature and film. He has published extensively on such writers as Balzac, Cardinal, Duras, Dustan, Guibert, Guyotat, Honoré and Jourdan. In 2007 he co-edited *Negotiating Boundaries. Identities, Sexualites, Diversities* (Cambridge Scholars Publishing) and in 2009 published a monograph, *Balzac and Violence* (Peter Lang). He is a member of the editorial team of a *Dictionnaire Balzac* to be published by Garnier in 2011.

Francesco Manzini is a Junior Research Fellow in French at Oriel College, Oxford, having previously been a British Academy Post-doctoral Fellow at University College London, a Visiting Fellow at

the IGRS, a Research Associate at King's College London and a Stipendiary Lecturer at Christ Church, Oxford. He is the author of *Stendhal's Parallel Lives* (Peter Lang, 2004), as well as of various articles on Joseph de Maistre, Stendhal, Balzac, Borel and Barbey d'Aurevilly. His second book, *The Fevered Novel from Balzac to Bernanos*, is forthcoming.

Brian Martin is Associate Professor of French and Comparative Literature at Williams College, western Massachusetts. He is the author of *Napoleonic Friendship: Military Fraternity, Intimacy, and Sexuality in Nineteenth-Century France* (University of New Hampshire Press, 2010). *Napoleonic Friendship* examines the history of intimate friendship among soldiers in the French military, from Napoleon to the First World War.

Carmen Mayer-Robin is Associate Professor of French at the University of Alabama (Tuscaloosa) where she teaches French language, civilisation, and nineteenth-century French literature. Working primarily on novels of the latter half of the nineteenth century, she has focused in recent years on Zola's *Quatre Evangiles*. She is preparing a book-length manuscript on utopianism in that series, provisionally titled *Zola's Secular Evangelism*. Articles on Flaubert, Huysmans, and Zola have appeared in several *Society of Dix-Neuviémistes* volumes and in various North American journals, including *Nineteenth-Century French Studies*, *Dalhousie French Studies*, and *Romance Notes*.

Cécile Meynard est Maître de Conférences à l'UFR des Lettres et Arts à l'Université Stendhal Grenoble 3. Elle appartient à l'équipe de Recherches Traverses 19-21 (composante Centre d'Etudes stendhaliennes et romantiques). Spécialiste de Stendhal et plus généralement du roman au XIXème siècle, elle a publié des articles sur Stendhal, Balzac, Dumas, Hugo, Flaubert, et Flora Tristan. Elle est aussi responsable de la valorisation scientifique des manuscrits stendhaliens de la Bibliothèque municipale de Grenoble (base documentaire en ligne sur manuscrits-de-stendhal.org). Elle est également co-responsable de la

réédition des Journaux et papiers de Stendhal (premier tome à paraître en 2011, aux Editions ELLUG).

Luc Nemeth, Docteur en Histoire contemporaine, effectue des recherches sur la lutte pour l'égalité réelle, qui au dix-neuvième siècle prit le relais de celle pour une égalité formelle, acquise dans son principe avec 1789. Au colloque de Manchester (2008) il a présenté une communication sur le tournant que constitua l'affaire Dreyfus, sur le terrain du préjugé antisémite, avec la mobilisation des couches populaires. Au colloque de Bristol (2009) il a évoqué la question du droit d'asile et de l'extradition en matière politique. Il se penche ici sur le rejet que suscita une misogynie qui chez Proudhon n'était pas un simple préjugé, mais partie intégrante d'un système de pensée.

Mary Orr is Professor of French at the University of Southampton, having been Professor of Modern French at the University of Exeter between 1999 and 2005. Her most recent monographs are *Intertextuality: Debates and Contexts* (Polity, 2003) and *Flaubert's* Tentation*: Remapping Nineteenth-Century French Histories of Religion and Science* (OUP, 2008). They encapsulate her main areas of research interest on the interface of science and literature in nineteenth-century France. The recipient of a Leverhulme Research Fellowship, she is currently working on a related project: 'A Remarkable Woman in Science: Sarah (Bowdich) Lee, 1791-1856'.

Emilie Piton-Foucault est agrégée de Lettres modernes et doctorante à l'Université Rennes 2. Elle termine actuellement une thèse sous la direction de Pierre Bazantay (Celam), consacrée aux médiations et aux contraintes imposées par l'écriture zolienne à la représentation du réel dans le cycle des *Rougon-Macquart.* Elle a publié plusieurs articles sur les relations de Zola à la figuration et aux images (mentales, picturales, photographiques).

Denis Saint-Amand est doctorant à l'Université de Liège, où il rédige actuellement une thèse intitulée « Le Dictionnaire au second degré. Sociopoétique d'un détournement générique dans le champ littéraire français du XIX^{e} siècle », sous la direction de Jean-Pierre Bertrand.

Inscrits dans la recherche en sociologie de la littérature, ses travaux portent principalement sur la littérature française de la fin du XIX^e^ siècle. Parmi ses publications récentes figure le collectif *Faut-il croire en l'illusion?*, co-dirigé avec David Vrydaghs et publié dans la revue *COnTEXTES*.

Richard Saint-Gelais enseigne la littérature à l'Université Laval (Québec). Spécialiste de théorie littéraire et de paralittérature, en particulier du roman policier et de la science-fiction, il est l'auteur de *Châteaux de pages, la fiction au risque de sa lecture* (Hurtubise HMH, 1994) et de *L'empire du pseudo: modernités de la science-fiction* (Nota bene, 1998). Plus récemment, ses recherches ont porté sur les cadres de la fiction. Son troisième ouvrage, *De la trans-fictionnalité*, paraîtra aux éditions du Seuil en 2011. Il prépare actuellement un essai sur le trompe-l'œil et la littérature.

Melanie Vandenbrouck-Przybylski undertook her undergraduate and graduate studies in History of Art at the Ecole du Louvre and the University of Paris IV Sorbonne. She recently completed a doctoral degree at the Courtauld Institute of Art, under the supervision of John House. Her thesis, 'The Good, the Bad and the Beautiful: Representing the Conquest of Algeria, 1830-1848', considered the process of myth-making and the formation of stereotypes, as seen through race and gender in the visual discourse of French colonialism. After working as Print-Room Assistant at the Courtauld, where she curated a display of nineteenth-century drawings, she is now Assistant Curator of Sculpture at the Victoria and Albert Museum.

Andrew Watts is Lecturer in French Studies at the University of Birmingham. His key research interest is in Balzac and literary representations of French provincial life. He is the author of *Preserving the Provinces: Small Town and Countryside in the Work of Honoré de Balzac* (Peter Lang, 2007), and is currently working on two further book projects, a critical edition of Balzac's early play *Le Nègre* (with Michelle Cheyne, University of Massachusetts-Dartmouth) and a monograph on adaptations of nineteenth-century French literature across different cultural media (with Kate Griffiths, Swansea Univer-

sity). He is a member of the Groupe International de Recherches Balzaciennes and served as Conference Organiser for the Society of Dix-Neuviémistes from 2008 to 2011.

Colette Wilson is a Lecturer at the Institute of Germanic and Romance Studies, School of Advanced Study, London, where she directs the MA in Cultural Memory and Photography: Theory, Practice, Debate seminar series. Her recent publications include *Paris and the Commune, 1871-1878: The Politics of Forgetting* (Manchester University Press, 2007) and the forthcoming co-edited volume *The Photobook from Talbot to Ruscha and Beyond* (I.B. Tauris). Her current research project, the subject of a British Academy award, focuses on French representations of Egypt in the nineteenth and twentieth centuries.

Preface

The memory project on which this volume is based was launched at the international conference of the *Society of Dix-Neuviémistes* that took place at the University of Manchester in 2008. Invited essays from several leading contributors in our field (Elizabeth Emery, Owen Heathcote, Mary Orr, Colette Wilson) and the selected studies of a wider, international group of researchers take forward a re-evaluation of memory and its relationship to nineteenth-century France.

It is with pleasure that we include in this volume an essay by the late Ben Fisher, an avid scholar of nineteenth-century French literature.

The Editors wish to acknowledge the Réunion des Musées Nationaux (RMN) for its kind permission to reproduce the work by Dauzats in Chapter VII.

Special thanks go to Tim Unwin for his invaluable advice and technological expertise.

I

Introduction

Susan Harrow and Andrew Watts

Memory and memory studies have shaped one of the major sites of arts and humanities research over the last twenty years. Examined by ethnographers, archaeologists, social scientists, historians, economists, archivists, art historians, and literary scholars, the theme of memory – individual memory and memoir, collective memory, official memory and oral memory, cultural memory and popular memory – has informed our academic discourse and formed institutional structures (from dedicated university research centres and specialist Masters degrees to community projects and practice-led collaborations).[1] Enthusiasm and energy for memory matters seem undiminished; indeed, the significance of cultural impact and a fresh alertness to public engagement have made the boundaries between the academy and the wider society more porous and productive, ensuring the continuing vitality of memory and memory studies.[2]

---

[1] See, *inter alia*, the Centre for the Study of Cultural Memory at the Institute for Germanic and Romance Studies (London), the Centre for Research in Memory, Narrative and Histories (University of Brighton), and the University of Warwick's Centre for Memory Studies. Academic publishing reflects the surge in research activity in this field. For example, the distinguished international journal *Memory Studies* (Sage) explores 'the social, cultural, cognitive, political and technological shifts affecting how, what and why individuals, groups and societies remember, and forget'.

[2] See, for example, the AHRC-funded project 'Mapping the City in Film' and the conference 'Mapping, Memory and the City' (February 2010), led by the University of Liverpool's School of Architecture, which brings together academics and professional and amateur filmmakers in the analysis of representations of the city of Liverpool from the late nineteenth century to the late twentieth.

Notwithstanding the high visibility of memory studies and its discipline-defining significance over several decades, its reach remains surprisingly limited in terms of historiography. Studies of memory in the French and francophone sphere have focused on moments of 'trauma' within the twentieth century, responding to the exceptional pressure points of recent history – the Occupation and the Holocaust, and colonial violence – in explorations of memory undertaken from biographical, autobiographical, cultural, and historical perspectives.[3] The preoccupation with memory as a driver of modernity has saturated multiple fields of enquiry in and beyond the academy, but the cross-disciplinarity that defines contemporary research in the broader field of French and francophone studies has remained, paradoxically, under-explored in studies of nineteenth-century France. This is a paradoxical blind spot given the episodes, themes, institutions, and protagonists that intersect and overlap together to produce the multi-layered, nested, extendible narrative that is the 'long nineteenth century' with its shape-shifting events (the revolutions of 1789, 1815, 1830, 1848, and 1871), its enduring protagonists (Napoleon I, Louis-Philippe, Balzac, Napoleon III, Flaubert, Manet, Marx, Zola, Dreyfus), and its culture-shaping processes (the rural exodus, industrialisation, romanticism, urbanisation, Haussmannisation, secularism, imperialism, colonialism, the evolution of the novel, realism, naturalism, the rise of the social sciences).

Mapping Memory in Nineteenth-Century French Literature and Culture aims to refocus critical attention on that neglected century when France was struggling to negotiate the serially renewed memory of revolutionary turmoil and socio-cultural redefinition. Richard

[3] The work of Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996) and (ed.), *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995) has had a major impact on research in this area. The AHRC-funded project of Griselda Pollock and Max Silverman on 'Concentrationary Memories: The Politics of Resistance' is investigating the 'seepage' of totalitarianism in popular memory via film, video games and science fiction. In postcolonial studies, Chris Bongie's *Friends and Enemies:The Scribal Politics of Post/Colonial Literature* (Liverpool University Press, 2008) examines the inevitable postcolonial 'commodification' of memory through the lens of the Haitian revolution.

Terdiman in *Present Past: Modernity and the Memory Crisis* (1993) identified the French 'long nineteenth century' as critical to the forming and the fracturing of memory when social, political and cultural changes produce an epochal shift in consciousness.[4] That shift in consciousness was perhaps most brilliantly captured and articulated in Walter Benjamin's monumental and unfinished Arcades Project, a work of imagination-driven memory that continues, mesmerically, to shape our construction of the past. Benjamin's capacious collage endures as a metaphor and a model for the more fluid, hybrid construction of memory. It is to this sense of a variable mapping of memory that this volume contributes through its embrace of the popular and the official, the literary and the political, the visual and the ethnographic, the cultural and the social, the national and the transnational, the religious and the secular. Benjamin's text prefigures a time after theory where fiction and history can mutually illuminate, where textual and 'factual', metaphysical and material coincide in the probing of complex, critical negotiations between human subjects and a past which is perplexingly uncertain and resistant to attempts to stabilize its meaning and import.

It follows, then, that this project is less conspicuously theorised than a volume on memory might have been several years ago. The great thinkers on memory from Freud and Benjamin to theorists like Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Hayden White, Michel de Certeau, and Henri Lefebvre have informed modern scholarship in this area in the second half of the last century driving the turn from Bergson's 'pure', ahistorical memory to memory as a cultural and social process where every subjectivity is necessarily an intersubjectivity.[5] That

[4] Richard Terdiman, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1993).

[5] Michel de Certeau, *L'Ecriture de l'histoire* (Paris: Gallimard, 1975); Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, vol. 1, Arts de Faire (Paris: Union générale d'éditions 10-18, 1980); Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective* (Paris: Presses Universitaires de France, 1950); Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne* (Paris: L'Arche, 1961); Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire* (Paris: Gallimard, 1984); Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973); Jay Winter, *Sites of Memory,*

cluster of thinkers has formed the canonical tradition in the theorising of memory studies. Their influence is felt in subtle, nuanced and relativised ways across this volume. If memory continues to saturate the field of theory, in-house debates as to whether a given perspective is structuralist or post-structuralist seem less than conducive to our deeper understanding of the practice of memory, both in the nineteenth-century French context and in our own time. Taxonomic arguments over the scope of 'collective memory' and 'collective identity', and what such terms might signify, appear, from our early twenty-first-century perspective, internecine and irritatingly iterative. Slipping free of theoretical bindings, the research presented here works to trouble categories and taxonomies rather than to stabilise them as it explores a set of cultural representations of what the nineteenth century was or, better, may have been. In key ways the essays, individually and collectively, demonstrate the productive unevenness of concepts and their pliancy. Suppleness in conceptualising and exploring literary, historical, popular, cultural, archival, institutional, and visual material is what drives the work of the specialists who have contributed to this project. The contributors to this project take a supple cross-disciplinary approach, connecting with some of the key sites of research activity in modern literature and cultural studies. Visual culture and its interface with postcolonial readings is the focus for Melanie Vandenbrouck-Przybylski. Politics and ethnography combine to inform Colette Wilson's study of cultural memories of the Paris Commune. Literature, history and religion shape Mary Orr's reading of Flaubert. The narratological perspective of Emilie Piton-Foucault is pursued against a background of nineteenth-century thought (Schopenhauer, Taine). Owen Heathcote focuses Balzac through the prism of Derrida in demonstrating the deconstructive energy of the historical novel. Cultural studies provides

---

Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History (Cambridge University Press, 1995).

a method for examining the protean energy of popular memory in representations of democracy in action (Luc Nemeth and Rémi Dalisson). The nineteenth-century reception of the Middle Ages and the Renaissance is, as Elizabeth Emery and Tim Farrant demonstrate, fundamental to the perpetuation and transformation of memory. In the contested arena of poetry the tensions between official discourse and counter-discourse are foregrounded by Ben Fisher and Denis Saint-Amand.

This volume is, fundamentally, more about practitioners than about theorists; by 'practitioners' we mean writers, theatre spectators, citizens, painters, novelists, filmmakers, poets, readers (who may be literary critics, cultural historians or those participants perceived rather inadequately as forming a 'general audience'). Our object of study is how memory evolves within and across the French nineteenth century through diverse cultural manifestations. Crucially, the essays explore ways in which key voices in the nineteenth century engaged with their own social, cultural and political heritage, whether recent or more historically remote. A secondary aim of the volume is to consider the ways in which the twentieth and early twenty-first centuries have negotiated that memory, transformed it, and reconfigured it. Whether engaging with representations of memory that emerged within the historical parameters the nineteenth century or probing visions of the nineteenth century produced today, the essays undertake their own memory work; they examine French nineteenth-century cultural representations from viewpoints of relevance to our own time both within and beyond the academy. Whilst we are alert to the interpretations made of the nineteenth century by author and thinkers at the time, we are acutely aware that our sense-making activity is shaped by our early-twenty-first-century positions and assumptions. While we might long quixotically for some point of absolute purchase, we know that 'memory' can only ever be constructed from our own partial, provisional and subjective perspectives.

Throughout this project we have been concerned with memory, perceived not as a static, reified entity, but tracked rather as a *process*. Memory is explored in terms of desire and its frustrations and equivocations: the struggle to capture what 'was' and to record it provides the dynamic for representation, but the pressure points in lit-

erary and historical discourse are identified by the fractures, slippages and erasures that inhere in the memory process. Amnesiac instances may be more expressive and less repressive than the voluble articulations of memory. The sense of forgetting, not as a catalyst or a condition of loss, but as the motor of epistemological or narrative enrichment is demonstrated, as Richard St-Gelais reveals, in Raymond Jean's invitation precisely to *forget* that *Madame Bovary* ever ended and, instead, to enter the idea of an encounter of a fictional character Berthe and her maker Flaubert. The erasing of memory makes possible spaces of aesthetic invention. Memory and its relation to the imagination and to transformation; its lived quality and its negotiated quality; and the protean potential of memory: all are key areas of study here, expressing what Terdiman calls 'mnemonic lability'.[6] Memory is in tense and active relation with the past and with the future. Memory-work is always a present-time activity that embodies retrospective activity and prospective action, materialising the desire to commemorate the past by creating and transmitting to the future. Processes of excavating and retrieving conjure up a past-defined activity, but transformative sense-making, which guides the work of the literary or cultural critic, is a *now*-focused activity.

This volume explores the ways in which memory informs individual consciousness and inflects collective experience. The memory process invests *spaces* that may be physical, geographical, mental, imaginative, mythic, material, and metaphysical. Those spaces are defined here in terms of social class (working class, bourgeoisie, aristocracy), reception (popular, middle-brow, elitist), culture (literary, political, autobiographical), geography (local, provincial, Parisian, regional, national, transnational), gender, and genre (memoir, official report, painting, novel, manifesto, festival, diary, film, wall plaque). This volume examines the spaces that the memory process claims and shapes, and it works to identify the crosscurrents that connect those spaces. It asks how memory resists – or cedes to – colonisations (by authority, by official discourse, by History, by art and aesthetics). It asks how memory-work coincides with or morphs into the processes of the imagination. The ground of memory is a shifting ground, and a

[6] Terdiman, p. 142.

key aim of this project is to chart the shifts and oscillations of memory and its representations. Eschewing diachronic impulses, the contributors to this volume identify and explore *sites* around which memory is concentrated or which it shapes and informs. Their work converges on four defined but mutually permeable sites: *Memory on the Street*; *Sites of National Memory*; *Metamorphoses: Memory and Literary Practice*; *Memory's Imaginary Spaces*.

****

Memory on the Street: this series of readings explores topographies of collective memory in urban and popular contexts. Memory is mapped first through real space (the Paris street as a site of equivocal commemoration of the Commune), through theatrical space (the medieval street on the stage and on the page), and through *fête*, fiction and film. The four researchers are concerned with how the street as popular space shapes and is shaped by material traces and attitudes that engage with idea(l)s of democracy.

In 'The Word on the Street: Remembering the Paris Commune in the Twenty-First Century', **Colette Wilson** explores the French state's erasure, across the twentieth-century, of the memory of the Paris Commune, and charts the seminal change occurring in recent years as that memory is resuscitated and transformed. Drawing on Pierre Nora and Henri Lefebvre's constructions of spaces of memory and the city as a social text, Wilson seeks out the very real, material signs of an altered consciousness and a 'turn towards memory' that surface in the culture of renamed streets, mural inscriptions, and emblems, and that stretch from the Buttes aux Cailles in the XIIIth *arrondissement* to the Luxembourg Gardens, from the exhibition wall of the Senate to Montmartre. The visual traces of commemoration are, Wilson shows, accompanied by political discourse that draws lessons about democracy, tolerance, freedom, and idealism, and thus produces some unexpected realignments of Right and Left. The collective expression of 'droit à la ville' coincides here with official projects of commemoration of democratic actions. But, official manifestations may work to obscure the intentional *oubli* of France's inglorious acts and serve strategically to channel memory and, ultimately, to conceal

the past. **Elizabeth Emery**, in 'Staging La Fête des fous et de l'âne in 1898: A Commemoration of the Literary Middle Ages', takes forward those conjoined notions of memory's reprise and its eclipse that subtend Wilson's study. Emery looks at the secular reworking by Sorbonne students of inherited visions of the Middle Ages. The 1898 *Fête des fous et de l'âne* was a charity event with processions, theatre performances, recitals, and displays. Emery focuses on cultural memory whose specific source lay not in the medieval Feast of Fools tradition itself, but in plays and poetry of the early nineteenth century. Intentional anachronism and creative licence replaced historical authenticity in the students' performance. The transformation of a series of transformations shows how the *Fête des fous et de l'âne* was a literary meta-representation that was augmented and authenticated by reference to archival material. Students relayed the Middle Ages through the cultural production of the nineteenth century: key among their sources was Hugo (*Notre Dame de Paris*), with the work of Gautier, Banville and Nerval contributing significant elements, in parallel with Villon. Through performance and a souvenir volume, the students' turn to cultural memory reveals a selective memory that preserves and re-presents those components which match most closely the enduring assumptions – clichés, conspicuous archaism, *esprit gaulois* – about what constitutes 'the Middle Ages'. But pastiche, Emery reveals, is accompanied by a serious, 'archival' desire to present medieval texts to a modern audience, spurred by the development of medievalist specialisms in universities. For some it was a serious project to preserve and propagate French heritage; for others, it was a moment of pleasure and *joie de vivre*, a cathartic event that coincided with the most intense days of the Dreyfus Affair. Offering outlet for celebration and the possibility of *défoulement*, the landmark cultural event of 1898 facilitated temporary social reconciliation in a fractured society. The political hinterland of Emery's essay comes into full focus in **Luc Nemeth**'s essay on 'La Composante populaire de l'affaire Dreyfus et ses effets d'oubli ultérieur'. Nemeth discusses memories of the Dreyfus Affair in academic criticism and popular culture. Adopting a chronological approach, he considers the extent to which this great *cause célèbre* has evolved in relation to, and at times slipped from, France's collective memory. In 1901, five years before

Dreyfus was retried and acquitted, the *Histoire de l'Affaire Dreyfus* authored by Joseph Reinach had already appeared in print. By 1905, a bibliography of works on the subject listed 728 items. As the topicality of the Affair faded, interest in the persecution of the Jewish army captain nevertheless began to oscillate according to historical circumstance. In the inter-war years, the Dreyfus Affair seemed little more than a theatrical drama, the complexities of which were gradually lost as its protagonists disappeared from the stage, including Dreyfus himself, who died in 1935. As Nemeth observes, however, memories of Dreyfus were never erased entirely. In the 1940s, the Affair became a pawn in a zero-sum game between Vichystes who prized its anti-semitic potential, and others who felt that this miscarriage of justice bore no relevance to the atrocities committed by the Nazis. For Nemeth, re-interpretations of the case and its aftermath have more recently succumbed to wholesale revisionism. These attempts to rewrite memory reached an uncomfortable peak in 2002, when the then President, Jacques Chirac, trumpeted the Affair as a victory over 'tous les extrémismes', apparently in ignorance of the fact that Dreyfus's most energetic defender, Zola, was in his own time proclaimed a 'révolutionnaire'. By highlighting these tensions between remembrance and partial forgetting, Nemeth brings mainstream memories of Dreyfus into the domain of research scholarship, which he claims has neglected their significance to the social divide that the Affair produced between the French Republican bourgeoisie and the working classes. **Richard Saint-Gelais**'s essay completes this series of reflections on re-workings of memory in the broad popular and cultural tradition with a return to contemporary reception of the nineteenth century. In 'Spectres de *Madame Bovary*: La transfictionnalité comme remémoration', Saint-Gelais reflects on the multiple forms in which recent (twentieth- and twenty-first-century) fiction and film have remembered *Madame Bovary*. Arguing that intertextual theory has failed to elucidate fully the connections between literature and memory, he demonstrates that the cultural import of Flaubert's novel can be measured only by penetrating beyond the narrow categories of literary parody and pastiche. At the core of his discussion is 'transfictionality', a concept which, whilst not discarding intertextuality, focuses on the act of creating new narratives

through the extension of the fictional and temporal boundaries of the source text. As Saint-Gelais explains, numerous writers have remembered and revitalised *Madame Bovary* by imagining sequels to the novel (an approach exemplified by Raymond Jean's *Mademoiselle Bovary*, in which Berthe confronts Flaubert in order to demand an explanation for the fate inflicted on her parents). Other writers have shifted the angle of focalisation in order to explore the perspective of characters other than the tormented Emma. By surveying the 'post-texts' produced by transfictional techniques, Saint-Gelais confirms the extent to which the spectre of *Madame Bovary* continues to haunt the literary and popular imagination, which in turn remains locked in an obsessive dialogue with this canonical work.

****

The second group of chapters, ***Sites of National Memory***, turns the focus on traces of national memory in textual, visual and cultural narratives of war and colonisation, nationhood and paternalism. Four researchers consider constructions of 'Frenchness' abroad and at home through memoir, epistolary forms, festivals, official recording, and visual culture. The recording of war experience in personal memoirs (the Russian campaign of Napoleon I) and in visual representation (the July Monarchy's conquest of Algeria) relays a concept of national identity that is sustained in diverse productions from public festivals to the official reporting of national literary trends. Commanders, military personnel, official painters and government are the protagonists in these sites of national memory, activating tropes of paternalism, nationhood and territory.

In 'Napoleonic Memory and Memoir: Military Friendship and the Memoirs of Colonel Combe', **Brian Martin** explores memories of military camaraderie through the neglected memoirs of a Napoleonic officer. Having survived the disastrous retreat from Moscow in 1812-13, and owing his life to a friend who refused to leave him to die in the snow, Julien Combe used his work to recall the fraternal spirit with which he and his fellow soldiers sustained each other amidst the desperation of war. As Martin demonstrates, the memory of the Russian campaign has an integral place in this poignant homage to

solidarity between the men of the *Grande Armée*. In the freezing winter to which thousands ultimately succumbed, many committed crimes against their vulnerable comrades, stealing food and drink, or murdering others in their beds simply to conserve supplies for those who remained. Alongside this dark vision of selfishness and survival in the aftermath of battle, however, Colonel Combe's memoirs reveal the extent to which Napoleon forged powerful bonds of shared memory among his recruits. Young cadets remembered the Emperor's personal visits to the academies at Fontainebleau and Saint-Cyr, and troops celebrated their victories with sumptuous banquets at the Tuileries Palace. Combe's memoirs bear witness to a form of comradeship between men and their superior officers which contrasts sharply with the strict social hierarchies of the pre-Revolutionary army. Equally, Martin argues, the memoirs serve as an indispensable counterweight to nineteenth-century fictional treatments of military friendship, a theme to which Balzac, Hugo and Stendhal returned compulsively as they themselves exploited the abundant resources of Napoleonic memory. Maintaining the focus on memory and national exploits, **Melanie Vandenbrouck-Przybylski** assesses the role of painting in representing the conquest of Algeria. In 'Myth-Making and Memento: L'Expédition des Portes de Fer', she studies the case of Dauzats whose dual commission by the Duc d'Orléans led him to witness and to record the Bibans (Portes de Fer) crossing. Dauzats, Vandenbrouck-Przybylski reveals, was an intriguing choice of artist given his non-pursuit of military themes. Through Salon painting and in his collaborative illustration of the *Journal de l'Expédition des Portes de Fer*, which was intended as a memento for participating officers and a commemoration of the Duc d'Orléans, Dauzats contributed to national myth-making. The generic suppleness of the realist painter as he ranges across history painting, historical genre painting and landscape painting produces a hybrid art, argues Vandenbrouck-Przybylski, that combines self and other, human and natural in the assertion of Frenchness. Dauzats respects 'truthfulness' and aspires to the sublime, by accentuating real geological features in theatrical ways. Geographical setting, rather than actual hostile engagement and superior military prowess, was the site of the French triumph against *implicit* enemies, she contends. Dauzats' achievement was to chron-

icle and construct as visual memory, through chiaroscuro and colour effects, the penetration of the French into resistant territory and to align France's empire-building with that of Rome, and thus glorify the paternalist authority of the Duc d'Orléans. In 'La Fête nationale, espace de construction d'une mémoire nationale au XIX siècle, 1815–1914', **Rémi Dalisson** considers the annual national celebration as providing a popular and didactic forum for the articulation of values of national identity and stability, and generating what Pierre Nora would term *un grand récit national* across the long nineteenth century. The national celebration, under the Bourbon restoration, functioned to erase revolutionary memory as it promoted local collective values based on the village. The failure of the monarchist project, as evinced by a patchwork of anti-revolutionary festivals whose purpose was conspicuously expiatory, was followed by a greater continuity across the July Monarchy, the Second Republic and the Second Empire with restoration of the *trois couleurs* and revolutionary symbolism. Dalisson focuses on the *fête* as a vector of national identity driving forward into the Third Republic with its celebration of a secular philosophy of progress and education. Dalisson problematises what appears linear and coherent, turning attention to the puncturing of the ideology of national festivals by acts of political opposition, religious affirmation and social resistance that drew variously on text, dress, song, graffiti, and conspicuous absenteeism. The resistance to a centralising, coherent narrative of national memory provides, Dalisson argues, one of the constants of the *fête* tradition between the Napoleonic Empire and the end of the Third Republic. The *fête nationale* was not therefore an instrument for homogenising memory, but a 'lieu de mémoire' which aided the construction of French national identity by drawing on both individual and collective experience. **Ben Fisher** examines *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*, a government-commissioned report in which Catulle Mendès set about recording official public memory through his survey of the national literature of France. Fisher assesses Mendès's exploitation of the report as a genre, and considers its impact on the subsequent reception of the work of Hugo, Gautier and Villiers de l'Isle-Adam. Beginning with a reassessment of Mendès's reputation as a marginal and rather obscure figure, Fisher argues that the writer's

prolific and diverse output invites a proper consideration focused on the inventive, playful and sometimes audacious qualities of his writing, especially in works such as the incest-fiction *Zo'har* (1886). Fisher is concerned here with Mendès as official recorder and surveyor of literary trends, one who extends the tradition consecrated by Marie-Joseph de Chénier (1815). Théophile Gautier's *Rapport sur les progrès de la poésie* is a point of reference for Mendès, one which he critiques and problematizes. Fisher probes the objectives of Georges Leygues (1857-1933), Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts (1894-95) and a minor poet, in commissioning the report. An established poet with establishment credentials, Catulle Mendès offered the desired profile. Mendès resurrects the past, celebrating the *grand siècle*, and foregrounding his own preferred *grand homme*: Hugo. Subjectivity and lyrical appraisal are indications of what Fisher calls Mendès's 'ownership of the cultural memory of the subject matter'. The report articulates a direct, if partial memory of the period, relayed through Mendès's portraits of Gautier, Banville, Leconte de Lisle, Baudelaire, and Villiers de l'Isle-Adam. That memory is predictable and passionate in its preferences, fascinating in its scope, and sufficiently confident of its memorial authority to assert its resistance to poetic experimentalism.

****

Metamorphoses: Memory and Literary Practice: this group of essays considers the perpetuation of literary memory and the morphing of memory within literature. It works out from the Renaissance anchor-point that is Rabelais in nineteenth-century literary memory, to Balzac's deconstruction of the historical novel as a historical record. It then moves on to Stendhal's self-conscious processing of memory and memoir to creative ends, and concludes with the *groupe zutique*'s selective commemoration of its literary and political actions and convictions.

The preoccupation of nineteenth-century France with its own literary heritage serves as the basis for **Tim Farrant**'s essay on the memory of Rabelais. For successive generations of writers during this period, Rabelais was an emblem of artistic democracy and national

identity. *Gargantua* and *Pantagruel* were read enthusiastically by Balzac, Nodier, Sainte-Beuve, Vigny, and Chateaubriand, and appeared in thirty-nine new editions before 1900. It was in the immediate aftermath of the July Revolution, however, that interest in Alcofribas reached its apogee. Eschewing a superficial admiration for his stylistic verve, Balzac and Nodier redefined Rabelais' importance to French cultural memory by calling for a deeper engagement with the political and linguistic dynamics of his texts. At the forefront of this drive were Balzac's own *Contes drôlatiques*, a collection which, alongside its pastiche of sixteenth-century French, sought to remind readers of the country's feudal history whilst simultaneously denouncing the individualism of the 1830s. Balzac's sometimes pessimistic homage to his fellow Tourangeau, Farrant argues, was balanced by that of Nodier, who had a keener understanding of Rabelais' appeal to the early-nineteenth-century imagination. In *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Nodier fused elements of Rabelaisian style with intertextual echoes of Diderot and Sterne, demonstrating in turn that literary remembrance was an activity governed not solely by parody and pastiche, but by a wider assessment of the relationship between past and present, and between author, language and text. According to Farrant, the rewriting of Rabelais during the first half of the nineteenth century thus foreshadows one of the dominant concerns of later realist novelists such as Flaubert, for whom the task of representing the world required near-constant debate with the aesthetics of one's literary predecessors. In his reading of *Le Lys dans la vallée*, **Owen Heathcote** examines the problematic relationship between memory and history in the Balzacian text. Taking Alain's characterisation of the novel as 'l'histoire des Cent-Jours vue d'un château de la Loire', Heathcote argues that the fictional memoir of Félix de Vandenesse not only recalls the events of this period, but also deconstructs its own status as historical record. The letter which Félix addresses to Natalie de Manerville, and the reply in which she urges him never again to reveal the emotional wounds he inflicted on Madame de Mortsauf, form a narrative in which memories are conserved, repressed and erased. These processes, which Heathcote aligns with the Derridian concept of 'mal d'archive', a tension between the desire to remember and the

sometimes involuntary need to forget, provide a theoretical basis for understanding *Le Lys dans la vallée* as a novel of constant returns and mnemonic repetition. The multiple journeys which take Félix back to Clochegourde, from the exiled court in Ghent, or from Paris with his mistress Arabelle Dudley, trap him in a cycle in which both memory and history seem already to have been written. This recurrent attraction towards Touraine culminates in sickness and death which, as Heathcote explains, are the final consequences of 'mal d'archive'. As the virtuous Henriette fades from existence, so the contrasting reactions to her loss (from the anguish felt by her daughter Madeleine, to the apparent ease with which Félix continues his rootless existence) remind us of the unstable, fragmented interplay between past and present in Balzac's fiction. **Lucy Garnier and Cécile Meynard** highlight the importance of diaries, journals, and notebooks to our understanding of Stendhal's conception of memory in his 'Journaux'. Here, journal-writing is viewed as an activity which not only records the present, but anticipates the reactivation of the past. Alongside their playful reminders to his older self, however, Stendhal's journals also problematise their own functioning as mnemonic instruments. From his reading of Destutt de Tracy's *Eléments d'idéologie*, Beyle distilled a notion of memory as a science 'liée à celle des mots'. Sharing Destutt de Tracy's belief that language determines the intensity with which memories are experienced, he crammed his notebooks with lists, inventories, and the balance sheets of his personal finances. That Stendhal kept such documents is indicative of their potential for operating as 'avant-textes', future memory-triggers with which in 1801, at the age of only eighteen, he already envisaged writing his autobiography. Saturated with these 'petits détails', his notebooks in turn reveal an anxious concern that memories be classified at the moment of their inception. Thoughts, facts and emotions are allocated separate volumes, creating a textual environment in which memories can be redated, recopied and ultimately rewritten. In uncovering these shifts, Garnier and Meynard argue that the basic value of the journal as a memoir of everyday life blends into a self-conscious awareness of its creative possibilities. The point at which the Stendhalian journal becomes a *récit* is illustrated by *A Tour through Italy*, where in recalling his attempts to declare his love for Angela Pietragrua, the

author slips into novelistic mode, inserting the word 'chapitre' before a description of how one of her other suitors challenged him to a duel. The result is a hybrid text which verbalises actual memories, but in so doing seems unable to resist endowing them with a fictional dimension. Alert to the difficulty of preserving, for literary history, the exploits of the anti-canonical poets around Rimbaud and Verlaine, **Denis Saint-Amand,** in 'Souvenirs zutiques, en vers et contre tous', focuses on the commemorative function of the cacophonous *Album zutique*, a collection of poems and caricatures which remained unpublished for almost a century. The *Album* offers a rich insight into the literary *fin-de-siècle*, and an important record of the conviviality of the group. Emphasising that early *zutiste* poems sought to mimic the hubbub of the group's meetings, Saint-Amand traces the political resentments which underpinned their rejection of traditional poetic forms. Zutisme championed the memory of the Communards, though its members were equally careful in registering their disgust at the events which had occurred just a few months before. Throughout the *Album*, the leaders of the Third Republic, and specifically Adolphe Thiers, are deemed unworthy of remembrance. Instead the Zutistes vent their anger against Napoleon III, notably in a short poem entitled 'Vieux de la vieille!' in which Rimbaud appears to pay homage to the birth of Louis Napoleon in 1856, but deliberately misremembers the date of the event. As Saint-Amand observes, the resultant shift to the 'glorieux 18 mars' is crucial, commemorating not an addition to the imperial family, but the day on which, in 1871, government troops failed to take possession of the cannon stored on the Butte Montmartre. These distorted memories irritated Leconte de Lisle, who declared that Verlaine should be shot for his lack of patriotism, whilst Verlaine himself fired back in a poem which not only derided his former mentor as a stubborn opportunist, but refused pointedly to cite him by name. Through these combinations of satirical silence and false remembrance, the *Album zutique* is revealed as a work which celebrates its own creativity, and proclaims a symbolic victory over its political and poetic detractors.

****

Memory's Imaginary Spaces: this section brings together four readings of the literary discourse of memory with a specific focus on the fascinating and uneasy coincidence of memory with tropes of religion, spirituality and sacrifice in an age where religious authority is pressured by the forces of modernisation. The contributors to this section of the volume explore key texts produced by the canonical trio of Barbey d'Aurevilly, Flaubert and Zola.

The conflict between official history and cultural memory marks the starting-point of **Mary Orr**'s reflection on the fractured history of French historiography across the revolutionary and post-revolutionary period. Flaubert's *Trois Contes* undertake the work of 'press[ing] out collective memory' across their triptych of modern folktale, medieval-style fable and Christian tale; Orr contends that these hybrid forms spur the reader to engage with a longer, larger and more nuanced view of history. *La Légende de saint Julien l'hospitalier*, freighted by its own erudition and that of generations of scholarly critics, needs urgently to be reappraised, argues Orr. Informed by Hayden White's account of a plural, composite history, Orr approaches *La Légende de saint Julien* as a fusion of legend (not least the manifold versions of the Saint Anthony legend) and history that concentrates readerly attention on the ideological tensions and the cultural processes of the age. Thus, she is able to reframe the puzzling double ending of *La Légende* in ways that give proper recognition to the popular repository of legend and to cultural material (the famous *vitrail*) as sites of Flaubertian and social memory. Extending this volume's focus on Flaubert, **Carmen Mayer-Robin** links the oscillation between 'intoxicated' and 'sober' instances, the fluctuations of consciousness, in *La Tentation de saint Antoine* to its generic indeterminacy and hybrid form. Mayer-Robin tracks the instability of the visual frames whereby Antoine performs significant memory acts. Hallucination is a metaphor for narrative, she argues, which struggles and fails in its primary task of remembering. Women are a focus of nourishment that is gustatory, erotic and readerly in Antoine's hallucinations and an oneiric substitute for Ammonaria. Mayer-Robin links erotic lack and desire to Flaubert's use of punctuational and grammatical ellipses in Antoine's 'wish-statements' and their *prégnance* in the narrative. Central is milk imagery which, in the end-

less sea of milk, becomes freighted with rivalling forces of desire (erotic, maternal, umbilical). Drawing on Foucault's reading of the nested narrative of Flaubert's text, Mayer-Robin affirms the naturalist writer's pursuit of a Schopenhaurian problematization of representation as he demonstrates the hollowness of belief and memory. Identifying memory (and the lack or loss of memory) as a blind spot in critical studies of Zola's *œuvre*, **Emilie Piton-Foucault** examines the representation of memory and amnesia in *La Faute de l'Abbé Mouret*. Piton-Foucault shifts our attention from Zola's utilitarian use of memory to instances where memory work involves a fracture between reason and irrationality. Hence she focuses on the powerful middle episode of the fifth novel of the *Rougon-Macquart* series where Serge Mouret suffers a loss of memory, and tracks the influence of memory loss on structure and narrative rhythm. Piton-Foucault demonstrates how Zola resists the anticipated unity and coherence of naturalist assumption and unfolds an episode which is oneiric at both thematic and stylistic levels. Here, a ruptured, abstractionist text becomes an analogue for the rupture in Serge's memory that is played out in terms of the pictorial culture of the Le Paradou home in its visual dissolutions and metamorphoses. Zola's memory work draws its inspiration from Schopenhauer and from Taine (in terms of the erasure of the divide between perception and imagination), contends Piton-Foucault as she takes forward a formalist study of the Zolian narrative. Lexicon and syntax are shown to foreground metaphor and to recess the 'real' before the latter makes its conspicuous return in the final part of the novel. **Francesco Manzini** engages in a reassessment of Barbey d'Aurevilly's *Un prêtre marié*, situating both the novel and its author in relation to theories of memory, prophecy and sacrifice. Of central importance to this analysis is Barbey's image of himself as a prophet who studied the past in order to foresee the future. Manzini traces this concept to *Les Prophètes du passé*, a collection of articles from 1851 in which Barbey reflects on earlier writings in political and religious philosophy. These texts reveal his deep affinity with Joseph de Maistre, who had himself looked to the past for a better understanding of the forces which unleashed the Revolution. Whilst blaming the Enlightenment for causing France to suppress, even forget, the celestial truths instilled in humanity by God, Maistre

viewed the bloodshed of the Terror and the Napoleonic Wars as necessary, however, to restoring a Catholic monarchy. As Manzini explains, this paradox, according to which the past must be erased in order for it to return cleansed and closer to a state of divine perfection, is fundamental to the workings of memory in *Un prêtre marié*. Barbey gives fictional form to Maistre's thesis through his protagonist Calixte, a young woman who seeks to atone for the sins of her father by sacrificing herself to a mysterious illness. In her determination to annul a past in which she once was denied access to religion, Calixte accepts her death with Christ-like serenity, believing it to have been willed by God. As she fails to redeem her father from his materialist convictions, she is nevertheless transformed into a 'martyr of the future', an individual who, in Kierkegaard's definition of the term, measures suffering against the promise of her own resurrection and eternal life in memory. This celebration of faith, together with Barbey's belief that 'les vérités éternelles' will endure precisely because of their destruction at the hands of the Revolutionaries, confirms memory as an indispensable anchor-point for nineteenth-century discourses of fiction and politics, but also, in complement to the other readings in this volume, religion.

Memory on the Street

II

The Word on the Street: Remembering the Paris Commune in the Twenty-First Century

Colette Wilson

The process of obliteration of the memory of the Paris Commune by the governments of the early Third Republic arguably began straight after the final, bloody repression of the city at the end of May 1871 when some 20,000 (perhaps many more) men, women and children were killed by 'regular' French army troops in the ultimate week of the conflict.[1] As I have argued elsewhere,[2] the construction of a powerful anti-Communard memory, strict government censorship, and the reinvention of Paris as a modern, healthy, hygienic and regenerated metropolis during the *Exposition universelle* and the *Fête du 30 juin* in 1878, meant that this traumatic period of French history remained a contentious subject well into the twentieth century.[3] The

[1] It has been estimated that Paris lost approximately 100,000 of its workers – one seventh of its adult male working population. See Jacques Rougerie, *La Commune de 1871* (Paris: Presses Universitaires de France, 1988), pp. 117-19. Some 43,500 people were taken prisoner and the trials, executions and deportations continued until 1875-76.

[2] Colette Wilson, *Paris and the Commune 1871-1878: The Politics of Forgetting* (Manchester University Press, 2007). This essay develops some of the points from the conclusion of this earlier work and presents new research on how Paris officially remembers the Commune today.

[3] Exemplified by the marginalization of the Commune in the French school curriculum and the controversy that surrounded the showing by Arté on French television of the six-hour-long *La Commune: Paris 1871* (1999) by the British film-maker Peter Watkins, see http://pwatkins.mnsi.net/ (accessed 5 August 2009). See also David A. Shafer, *The Paris Commune: French Politics, Culture, and Society at the Crossroads of the Revolutionary Tradition and Revolutionary Socialism* (New York and Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2005), pp. 185-86.

turn of the twenty-first century, however, has seen a dramatic public acknowledgement in Paris of the memory of the Commune. High-profile exhibitions have been staged at the Musée d'Orsay (2000), the Musée d'art et d'histoire at Saint Denis (2000 and 2002-03), the Sénat (2001), the Musée de l'Histoire vivante at Montreuil (2001), the Hôtel de Ville (2004), and the Grand Palais (Gustave Courbet exhibition, 2007-08). No fewer than four new squares have been inaugurated, one to commemorate the Commune itself (2000) and three others in recognition of Louise Michel (2004), Nathalie Le Mel (2008) and Elisabeth Dmitrieff (2008). In 2003 the Luxembourg Gardens acquired a plaque to commemorate the site where hundreds of Communards were executed. These acts constitute the first state-sanctioned memorials to the Commune to be physically inscribed on the city's landscape since 1946, which saw the inauguration of the 'Louise Michel' metro station.[4] Such initiatives are important because while there is no denying the worldwide influence of the Commune on working-class and socialist movements or the continuing academic interest in the Commune,[5] there remains much ignorance both in France itself and elsewhere about this event and particularly about the terrible retribution inflicted by the French state on its own citizens.

[4] See Jean Braire, *Sur les traces des Communards: enquête dans les rues de Paris d'aujourd'hui* (Paris: Editions Amis de la Commune, 1988) for examples of other ex-Communards who were commemorated by having streets and/or squares named after them between 1882 and 1930.

[5] Recent works include, among others, Peter Starr, *Commemorating Trauma: the Paris Commune and its Cultural Aftermath* (New York: Fordham University Press, 2006), Donny Gluckstein, *The Paris Commune: A Revolution in Democracy* (London: Bookmarks Publications, 2006), Shafer, *The Paris Commune* (2005), Carolyn Jeanne Eichner, *Surmounting the Barricades: Women in the Paris Commune* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), Bertrand Tillier, *La Commune de Paris: Révolution sans images?* (Seyssel: Champ Vallon, 2004), Bertrand Taithe, *Citizenship & Wars: France in Turmoil 1870-1871* (London and New York: Routledge, 2001). See also the 732-page tome, *Guide de sources de la Commune de Paris et du mouvement communaliste (1864-1880)* (Paris: Archives de France, La Documentation française, 2007) and the extensive online resources of the Bibliothèque Nationale de France http://gallica2.bnf.fr/. From a more popular perspective, public interest in the Commune was revived by the publication of the cartoonist Jacques Tardi's four-volume series of graphic novels, *Le Cri du peuple* (Paris: France Loisirs, 1999-2005) based on Jean Vautrin's novel *Le Cri du peuple* (Paris: Grand Livre du mois, 1998).

According to the historian Pierre Nora 'l'ère de la commémoration' in France began in 1989 with the Bicentenary of the French Revolution which was followed by a host of other commemorative events and speeches including Jacques Chirac's public acknowledgement in 1995 of France's role in the Dreyfus Affair and in the Holocaust and, in 1998, the celebration of the 150th anniversary of the abolition of slavery and the 1918 Armistice. Nora also notes the upsurge in the positive memorialisation of France's monarchist past which manifested itself in what he terms 'l'improbable millénaire d'Hugues Capet' in 1987 and the 1,500 year anniversary of Clovis in 1996.[6] While acknowledging that the turn to memory is a global phenomenon, Nora states:

> La France est, je crois, le seul pays qui a créé depuis vingt ans une Délégation aux célébrations nationales. Cette prolifération commémorative a des raisons multiples: elles prouvent toutes que le passé a cessé d'avoir un sens unique et qu'un présent qui se double de sa propre conscience historique autorise forcément plusieurs versions possibles du passé.[7]

What in France is now called 'la mémoire nationale' is, in fact, according to Nora, the result of the invasion and subversion of historical memory by what were once only marginalized group memories. Furthermore, he argues that such commemorations form part of a political, commercial or touristic agenda.

---

[6] Pierre Nora, 'L'Avènement mondial de la mémoire', *Tr@nsit online,* 22 (2002), http://www.iwm.at/index.php?option=com_content&task=view&id=284&Itemid=462 (accessed 12 November 2008).

[7] Nora is here clearly inspired by Maurice Halbwachs, who was the first modern commentator to attempt to theorize the notion of 'collective memory' and to argue for the existence of multiple collective memories of particular events. Halbwachs anticipates the undermining of the modernist search for unity and consensus which is seen, from a postmodernist perspective, as totalitarian. In his rejection of 'universal history', recognition of the existence of overlapping multiple collective memories, and recognition that the memories of marginalized groups should be preserved, Halbwachs anticipates Lyotard's promotion of the plurality of smaller narratives and the assertion of difference. See *La Mémoire collective* (1950), ed. by Gérard Namer (Paris: Albin Michel, 1997), pp. 174-75.

Taking its lead from Pierre Nora and also from Henri Lefebvre, who reminds us that the city is a 'social text' to which each generation adds its own pages[8] (and, we might add, following Nietzsche and Maurice Halbwachs, in support of its own agenda in the present),[9] this essay examines the ways in which the material city of Paris bears witness to the memory of the Commune today. It also considers some of the political motives that underpin such acts of commemoration, acts which are selective and which constitute a potentially problematic rewriting of the city's topographical text.

The inauguration of the Place de la Commune on 19 April 2000 on the Butte aux Cailles in the XIIIth arrondissement marked a turning point in the recognition of the memory of the Commune by the French state (Fig. 1).

Of course, one has to know the history of the event already in order to understand what is being commemorated. On reading the historical information presented on the brown shield or, more properly, the 'oar' (representative of Paris's sailing ship emblem), we learn that the Butte has a long history going back to the sixteenth century, but while the 1848 revolution is mentioned in passing, surprisingly (or not) there is no mention of the fact that this was the site of one of the last barricades during the Commune (Fig. 2).

---

[8] Henri Lefebvre, *La Vie quotidienne dans le monde moderne* (Paris: Gallimard, 1968), p. 325.

[9] See Nietzsche, 'On the Uses and Disadvantages of History for Life', in *Untimely Meditations* (1874), ed. by J. P. Stern and trans. by R. J. Hollingdale (Cambridge University Press, 1983), pp. 63, 120. Nietzsche advocates the importance of being able to 'forget at the right time' as well as 'to remember at the right time' for both individuals and nations. There are times, he argues, when it is useful to invoke aspects of the past and times when to do so would be counterproductive to life in the present. For Halbwachs, writing after Nietzsche, so long as a memory is still deemed to be relevant in the present by the particular social group that harbours it, then that memory will continue to be remembered but 'lorsque le deuil est ancien, il ne compte plus que pour l'individu qui en a été affecté: il sort de la conscience immédiate de la société.' *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925), ed. by Gérard Namer (Paris: Albin Michel, 1997), pp. 110-11.

Fig. 1
Place de la Commune de Paris 1871, Butte aux Cailles, 13ème arrondissement

Fig. 2
Brown shield adjacent to the Place de la Commune de Paris 1871, Butte aux Cailles, 13ème arrondissement

Standing not far from the brown shield is the Mairie de Paris's blue and white plaque inscribed simply, 'Place de la Commune de Paris 1871'. The Association des Amis de la Commune, whose headquarters is nearby in the Rue des Cinq-Diamants, lobbied for many years for such recognition and, paradoxical as it may seem, it was Right-wing politicians rather than the Socialists who finally granted their wish for a permanent site of commemoration of the Commune. The Place was inaugurated by the then Mayor of Paris, Jean Tibéri and the former Mayor of the XIII[th] arrondissement, Jacques Toubon; two UMP (Union pour un mouvement populaire) politicians who were both campaigning hard at the time, unsuccessfully as it turned out, to remain in office.[10] It could be

[10] Tibéri was Mayor of Paris from 1995 to 2001. Toubon was Mayor of the XIII[th] arrondissement from 1983 to 2001. For an account of the inauguration of the Place de la Commune de Paris and Tibéri's controversial claim to be an inheritor of the

argued that both politicians were sympathetic to the Association de la Commune's demands to advance their own electoral agendas, but there is more at stake here. The Place de la Commune must also be seen in the wider context of Paris's recent recognition and commemoration of the Commune.

The inauguration of the Place de la Commune de Paris 1871 was followed, on 4 June 2003, by the placing of a plaque on the wall in the Luxembourg Gardens to mark one of the sites in the city where hundreds of Communards were executed on 25 May 1871. The speech made at the unveiling by Christian Poncelet, then President of the National Assembly, is worth quoting at length:[11]

> Oui, aujourd'hui, par la pose de cette plaque à la mémoire des insurgés de la Commune, le Sénat, la Nation assemblée, réintègrent symboliquement dans le corps, dans le bloc de l'histoire nationale et de notre conscience républicaine les insurgés de la Commune, victimes de dénis multiples et nombreux dans leurs sanglants sacrifices. C'est la République elle-même triomphante, République, certes conservatrice ou opportuniste, qui cherche à oublier le meurtre rituel qui est à ses origines, la manière dont elle s'est imposée dans le chaos de la défaite de Sedan. Curieux oubli, par les plus hautes figures de la République, de cet épisode sombre et sanglant, de cette 'Curée froide' où la République fut, avant tout, la défense de l'ordre.

Poncelet refers here to all the governments of the early Third Republic: Adolphe Thiers and Marshal MacMahon, but also to the leaders of the so-called 'republican Republic' of Léon Gambetta and Jules Grevy and their successors. Specifically, he states that the Right in general (which would include all the above) was responsible:

Commune's mantle while at the same time invoking the memory of Adolphe Thiers, who was responsible for its bloody repression, see Wilson, *Paris and the Commune*, pp. 207-08.

[11] Poncelet was President of the National Assembly from 1998 to 2008. Poncelet's full speech is quoted on both the website of the Senate http://www.senat.fr/evenement/archives/D31/cerem1.html (accessed 30 December 2008) and on the website of the association 'Les Amis de la Commune': http://lacomune.club.fr/pages/Actua2003B20/pageactua/page4.html (accessed 30 December 2008).

> C'est la droite qui vomit ce désordre, qui exprime sa peur du peuple, qui exprime la peur des bourgeois effrayés de tout perdre face à cette irruption spontanée du peuple, des classes laborieuses, des classes dangereuses.

However, Poncelet also accuses factions of the Left of marginalizing and disparaging the Commune because it promised more than it was capable of fulfilling:

> C'est une partie de la gauche derrière Marx qui n'a que peu de considération pour ce soulèvement peu scientifique, mal organisé, si spontané, si éloigné de la révolution théorique, aussi éloigné que les spartakistes pouvaient l'être des bolcheviks. Une sorte de mépris des professionnels pour les amateurs.

The comparison between the Parisian Communards in 1871 and the German Spartakists in 1919, rather than the Russian Bolsheviks, is particularly apt, since both radical groups were essentially pacifist, shared many utopian ideals considered naive by some, and were similarly brutally crushed by the repressive forces of their respective states. Poncelet then goes on to praise the Commune's social innovations and achievements:

> Et pourtant, l'esprit de responsabilité des Communards est frappant: organisation des hôpitaux, des secours, vote de lois sociales, au point effectivement que certains ont pu penser que c'était la pureté de leurs intentions et une forme de naïveté, un manque de goût à faire couler le sang et à abattre les structures de production qui ont perdu les insurgés. Pauvre peuple de Paris, humilié, outragé et oublié dans son sacrifice sanglant. […] Oui, le sacrifice des dizaines de milliers d'insurgés de la Commune, massacrés avec une sauvagerie stupéfiante par leurs compatriotes, oubliés par l'histoire officielle, parfois mal considérés jusque dans les rangs des théoriciens du mouvement ouvrier n'a pas été inutile. Oui, le sacrifice des misérables, guidés par des Blanqui ou des Louise Michel qui furent plus des anti-héros que des héros, des perdants sublimes à la postérité fragile, oui, ce sacrifice n'a pas été inutile.

At last, in 2003, the Commune joins the ranks of the acceptable fratricidal conflicts such as 'la Saint-Barthélemy', that Benedict

Anderson identifies as binding the nation together.[12] Poncelet continues:

> Les insurgés de la Commune ont toute leur place dans le bloc de notre histoire nationale. Il est des inachèvements plus riches de promesse que des accomplissements ordinaires. Par ce geste symbolique, le Sénat leur rend aujourd'hui justice.

Poncelet certainly went very much further than had the Socialist Raymond Forni in his speech during the opening of the exhibition, organized by Les Amis de la Commune, of paintings by contemporary artists at the Assemblée Nationale in 2001, 'La Commune a 130 ans – 20 peintres aujourd'hui'. Forni's address was the first official recognition on behalf of the state of the repression of the Commune and he paid tribute to the thousands of anonymous and unarmed Parisians murdered in an act of unprecedented ferocity by the Versaillais.[13] His reference to 'les Versaillais', however, is just another example of how moderate republicans from Léon Gambetta onwards have tried to disassociate themselves and the Republic from the state's shameful slaughter of its own citizens by placing the blame for the repression on Thiers and his monarchist supporters, thereby conveniently ignoring the fact that many who called themselves republicans in 1871 also supported the national government's action.[14] Poncelet, on the other hand, lays the blame on 'la droite' more widely for the massacres and on 'les plus hautes figures de la République' ('certes conservatrice ou

[12] Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London and New York: Verso, 1999), p. 201.
[13] Versaillais: the name given to the regular French army troops stationed at Versailles where the monarchist-backed government of the early Third Republic had moved in 1871 as the Prussians advanced on Paris. Raymond Forni, *Editorial du Président de l'Assemblée nationale*, 'Une utopie qui va vivre', in the exhibition catalogue *La Commune de Paris a 130 ans. 20 Peintres aujourd'hui*, Journal de l'Exposition de l'Assemblée Nationale, du 22 novembre au 8 décembre, 2001.
[14] Wilson, *Paris and the Commune*, p. 210.

opportuniste') who were responsible for the obliteration of the memory of the Communards.[15]

Unlike the plaque mounted on the Mur des Fédérés at Père-Lachaise cemetery, which was erected in 1909 and inscribed simply 'Aux morts de la Commune 21–28 mai 1871', the plaque in the Luxembourg Gardens is a little more informative.[16] It states: 'Le Sénat en hommage aux insurgés de la Commune de Paris fusillés contre ce mur le 25 mai 1871'. Though again, as with the ambiguous wording on the Mur des Fédérés, the average tourist and indeed many French citizens who are not familiar with this aspect of France's history would no doubt remain mystified since there is no helpful panel nearby to explain the full history of the Commune and the plaque itself does not give the date of its unveiling. Consequently, the event being commemorated remains somewhere in the distant past. That is if visitors notice the plaque at all, since it is rather small, the same colour as the wall, and easily missed (Figs 3 and 4).

Fig. 3
Jardin du Luxembourg. Wall with the plaque commemorating the Communards to the left.

[15] On this point see in particular, Stéphane Gacon, 'L'Oubli institutionnel', in *Oublier nos crimes: l'amnésie nationale: une spécificité française?*, ed. by Dimitri Nicolaïdis (Paris: Editions Autrement, 1994), pp. 98-111.

[16] The legend on the Mur des Fédérés plaque is the only wording on which all the different political factions with a stake in the Commune's memory could agree. See Madeleine Rebérioux, 'Le Mur des fédérés: Rouge, "sang craché "', in Nora (ed.), *Les Lieux de mémoire*, vol. 1. (1984), *La République*, pp. 619-49.

Fig. 4
Close-up of the plaque in the Jardin du Luxembourg. 'Le Sénat en homage aux insurgés de la Commune de Paris fusillés contre ce mur le 25 mai 1871'

Nevertheless, at least the plaque is there, attempting to fulfil a pedagogical and memorialist need, and as a realization of the wish expressed by Jules Vallès that there should be no more killings on this spot 'où il y a encore du sang sur les pierres; du sang de la grande guerre civile!'[17]

Like Tibéri and Toubon, Poncelet is a member of the UMP. His official acknowledgement of the crimes committed by the state and the Republic itself against the Commune and his recognition of the role played by anarchists such as Auguste Blanqui and Louise Michel in the forging of the modern French Republic were, in contrast with Forni's more guarded speech, as extraordinary as they were overdue.[18] Poncelet's speech is less surprising, however, once one places it within the context of Chirac's other public acknowledgements of other state crimes.

In counterpoint to the actions of the UMP in 2003, it is perhaps useful to note that the Sénat under the Socialist François Mitterrand's leadership, was responsible in 1984 for the removal from the

[17] Jules Vallès, *Le Tableau de Paris* (1882-83) (Paris: Berg International, 2007), p. 300.
[18] Poncelet was in Chirac's government and was then a member of Nicolas Sarkozy's administration until his retirement in 2008.

Luxembourg Gardens of the remains of a pillar bearing the carved faces of Louise Michel, Auguste Blanqui, and fellow Communard and Anarchist Elisée Reclus, ostensibly to make way for a statue of Mendès France.[19] Worthy of such commemoration Mendès France may be, but why remove the homage to the other three? Clearly Mitterrand and the Socialist Party were not ready to bring such notorious nineteenth-century anarchists into the Republican fold in 1984.

The next commemorative event relating to the Commune took place on 28 February 2004. This was the inauguration of the Square Louise Michel in Montmartre, at the foot of the steps of the Sacré-Cœur. Montmartre is where the Commune originated and the Sacré-Cœur Basilica was built there specifically in order to reassert the power of the Catholic Church and atone for the 'sins' of the Second Empire and the Commune.[20] Michel herself also had close links with Montmartre, having lived and opened schools there at various times and having participated in the insurrection on 18 March 1871.[21]

The creation of the Square Louise Michel was instigated, like the inauguration of the Place de la Commune, by the Association Les Amis de la Commune, but this time it was Bertrand Delanoë, Paris's

[19] The sculpture, known as *Le Chapiteau des baisers*, was exhibited in 1906 at the Salon de la Société des Artistes Français under the title *Rêve pour une maison du peuple*. It is the work of the French-Belgian artist Emile Derré (1867-1938) who made a number of sculptures of militant anarchists. On its removal from the Luxembourg Gardens, the piece languished in the Cour de la Manufacture des Gobelins before being rescued by the Musée d'Orsay who sought to find a suitable site to exhibit it. In 1997, after successfully lodging an official request, Roubaix town council acquired the carved capital and, fully restored, placed it in the centre of the Place de la Mairie. See Robert Goupil, 'Une Louise Michel chahutée' and Georges Aillaud, 'Une sculpture de Louise Michel à Paris… ?' on the Les Amis de la Commune website, http://lacomune.club.fr/pages/parent.html, *L'Actualité*, *On en a parlé*, Les Pages d'actualité: Bulletin N°16 mai 2002 (accessed 30 December 2008).

[20] See David Harvey, *Consciousness and the Urban Experience* (Oxford: Blackwell, 1985), ch. 4, and Raymond Jonas, *France and the Cult of the Sacred Heart: An Epic Tale for Modern Times* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2000).

[21] See Louise Michel, *Mémoires*, ed. by Xavière Gauthier (Brussels: Tribord, 2005), pp. 160, 176, and *La Commune: Histoire et souvenirs* (Paris: La Découverte, 1999), pp. 129-31.

Socialist Mayor who presided over the unveiling of the commemorative plaque. The event was witnessed by members of Les Amis de la Commune with the choir of the Compagnons de Montmartre, a local heritage association, in attendance. The choir, evoking the memory and festive spirit of the Commune and Montmartre itself, sang a number of old ballads to entertain the onlookers before Delanoë's arrival. A local television crew filmed the proceedings, which included, in addition to the official ceremony, a demonstration by a woman waving a large black flag in front of the new plaque as a reminder that Louise Michel was an Anarchist not a Communist. The black flag also sported a bunch of cherries in remembrance of Jean-Baptiste Clément who was Mayor of Montmartre during the Commune and the author of the song 'Le Temps des cerises' (1866) which became an anthem for the insurrectionists. Clément is himself commemorated close by in Montmartre with a square named after him. The occasion also provided a number of women from the *Collectif des familles mal logées* with the opportunity to protest against Delanoë and the city's housing policy, while the police looked on in case things took a turn for the worse.[22]

The whole event exemplifies the continuing desire among today's working-class Parisians, like their Communard ancestors, to assert their 'droit à la ville' no less than their 'droit à la différence', and would support Lefebvre's claim that the city is 'l'endroit où se manifestent les contradictions de la société considérée, par exemple, celles entre le pouvoir politique et les différents groupes sur lesquels ce pouvoir s'établit.'[23] The demonstration staged by the *Collectif des*

[22] See the useful article by Chloë Langlais, accessed 2 January 2009, at http://www.argonautes.fr/sections.php?op=viewarticle&artid=310.

[23] *Espace et politique: le droit à la ville II* (Paris: Anthropos, 2000), pp. 74, 144-45. See also p. 168 where Lefebvre argues that 'la Commune de Paris […] fut une réplique populaire à la stratégie de Haussmann. Les ouvriers, chassés vers les quartiers et communes périphériques, se réapproprièrent l'espace dont le bonapartisme et la stratégie des dirigeants les avaient exclus. Ils tentèrent d'en reprendre possession, dans une atmosphère de fête (guerrière mais éclatante)'. As Walter Benjamin also contended, Haussmann facilitated the creation of the Parisian 'red belt' and increased the rootless urban population by driving the proletariat into the suburban wastelands. See his 'Exposé of 1935', in *The Arcades Project*, trans. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge MA and London: Belknap Press

familles mal logées also brings to mind Walter Benjamin's chastening reminder to those seduced by the Romantic sensuality of Parisian street names that 'we who have never felt heat, filth, and the edges of the stones beneath our naked soles, and have never scrutinized the uneven placement of the paving stones with an eye toward bedding down on them' can never really know anything 'of streetcorners, curbstones, the architecture of the pavement'.[24]

The Square Louise Michel (Fig. 5) was previously named after Adolphe Léon Willette (1857–1926), the famous Belle Epoque caricaturist, who had presented himself as an anti-Semitic candidate for the IXth arrondissement in the legislative elections of 1889.[25] Willette's memorial was obviously seen to sit uncomfortably alongside the various other plaques to be found in Montmartre and elsewhere in the city commemorating the French Jews deported to the death camps of World War Two. As Bertrand Delanoë's website indicates, the effacement of the Square Willette is part of a much wider initiative to rename streets and squares that were once dedicated to the memory of known racists, anti-Semites and supporters of slavery in favour of men and women representing democracy, humanity, freedom, and the French Resistance movement, as well as ordinary people who have been the victims of racism such as Brahim Bouaram, a young Moroccan who was drowned in the Seine by a group of skinheads during a *Front national* rally on 1 May 1995.[26]

---

of Harvard University Press, 1999), p. 12. The effects of this policy find their modern-day equivalent in the riots that erupted in the Parisian *banlieue* in 2005 and 2006.

[24] Benjamin, *Convolute P [Streets of Paris]* in *The Arcades Project*, p. 517.

[25] On Willette, see Robert F. Burnes, 'Jean-Louis Forain: anti-Semitism in French art', *Jewish Social Studies*, 12:3 (July 1950), 247-56 (249-50), and Marcus Verhagen, 'Bohemia in Doubt', in Vanessa Schwartz and Jeannene Przyblyski (eds), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader* (New York and London: Routledge, 2004), pp. 327-37.

[26] For a full list of all streets and squares to be renamed, see Delanoë's website, http://notre.dame.de.paris.free.fr/delits/delits.htm (accessed 9 April 2008).

Fig. 5
Square Louise Michel in Montmartre

However, while such acts of renaming are to be welcomed, they do nevertheless raise a number of issues. By removing any reference to Willette on this site the state could again be accused of obliterating another unsavoury aspect of the nation's past. The renaming of the Square Willette is another example of one political regime erasing the cultural legacy of another in a long tradition going back to the first Revolution and continuing on through to the Liberation when any traces of Vichy were wiped out at a stroke.[27] In a way that bears out Michel de Certeau's claim that 'les lieux vécus sont comme des présences d'absences. Ce qui se montre désigne ce qui n'est plus,'[28] there is, unsurprisingly, nothing about either Willette or Louise

[27] See Daniel Milo, 'Le nom des rues' in Pierre Nora (ed.), *Les Lieux de mémoire* (Paris: Gallimard, 1984-93), vol. 2 (1986), La Nation, III, pp. 301-02. Interestingly, Willette's anti-Semitic election campaign poster was to be reused by the Vichy regime as proof that anti-Semitism in French politics predated the Nazi occupation of France. See http://www.akadem.org/photos/contextuels/1636___4_Adolphe_Willette (accessed 29 December 2008). Les Amis de la Commune have themselves been campaigning for some time to 'débaptiser les rues, avenues ou places des nombreuses villes de France qui portent encore l'odieux nom de [Adolphe] Thiers.' John Sutton, http://lacomune.club.fr/pages/parent.html (accessed 29 December 2008).
[28] Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire* (Paris: Gallimard, 1990), p.162.

Michel on the brown shield that can again be found on this historic site, as on the Butte aux Cailles, though Gambetta's heroic balloon flight from the square during the Franco-Prussian war is commemorated (Fig. 6).

Histoire de Paris
Départ en ballon de Gambetta
En 1870, la guerre et le siège de Paris donnent à Nadar l'occasion d'ajouter un dernier épisode à sa carrière aéronautique. Le 5 septembre, il installe "révolutionnairement" sa soupape sur les rostiers place Saint-Pierre. Les ballons sont destinés non seulement à l'observation des lignes ennemies, mais encore aux communications postales, inaugurées le 23 septembre par le Neptune. Le 7 octobre, un ballon flambant neuf, l'Armand Barbès, s'élève au milieu de la foule venue assister au lancement; il emporte Gambetta, ministre de l'Intérieur du gouvernement
de la Défense nationale. Témoin de la scène, Victor Hugo la décrit ainsi : "Il faisait beau. Un doux soleil d'automne. Au-dessous du ballon de Gambetta pendait une flamme tricolore. On a crié : Vive la République !"

Fig. 6
Brown shield adjacent to the Square Louise Michel in Montmartre

Such 'séries de déplacements et d'effets entre les strates morcelées' constitute the very definition of place ('le lieu') according to Certeau, and are proof that 'il n'y a de lieu que hanté par des esprits multiples, tapis là en silence et qu'on peut "évoquer" ou non. On n'habite que des lieux hantés'.[29]

Another key Socialist Party initiative in Paris is to dedicate more squares in the city to the memory of notable women. To this effect and to mark International Women's Day on 8 March 2007, the

[29] Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, p.162.

council for the III[rd] arrondissement inaugurated three new squares named after women, two of whom, Nathalie Le Mel (1827-1921) and Elisabeth Dmitrieff (1851-1918), were Communards.[30]

The Square Nathalie Lemel (*sic*), known informally before as the Place de la Corderie, is to be found where the Rue de la Corderie meets the Rue Dupetit-Thouars, and is where the headquarters of the French section of the First International was based. Le Mel was a member of the International and lived nearby in the Impasse Béranger (probably today's Passage Vendôme) where she ran the workers' restaurant, *La Marmite*, set up by fellow Communard Eugène Varlin in 1867.[31] On joining the Commune together with Dmitrieff, Le Mel created the *Union des femmes pour la défense de Paris et les soins aux blessés* on 11 April 1871 in a café on the Rue du Temple. The *Union des femmes* organized the city's defences and supplied medical aid to the *fédérés* (Communard National Guardsmen), as well as organizing employment for women in an early campaign for the right of women to work.[32] The Commune defeated, Le Mel was arrested and deported

[30] See the *Procès verbal* dated 27 March 2006, accessed 22 December 2008, at the following website:
http://www.mairie3.paris.fr/mairie3/download/CA/CA_2006//CA060327.pdf.
Among the other women honoured in this way in the city are the eighteenth-century feminist Olympe de Gouges, the nineteenth-century writer and journalist Flora Tristan, the writer and prominent nineteenth-century lesbian Renée Vivien, Edith Piaf and Maria Callas. There are several others who have been nominated by the council of the III[rd] arrondissement such as Rosa Parks, the American civil rights campaigner, and Madeleine Réberioux, the Left-wing French historian who died in 2005.

[31] Les Amis de la Commune are actively campaigning to have a plaque commemorating Eugène Varlin erected in Montmartre where he was killed by the Versaillais on 28 May 1871. This would be placed near Sacré-Cœur, and near where a plaque to the memory of the two Versaillais generals, Claude Lecomte and Clément Thomas, shot by the Communards on 18 March 1871, was erected during the early Third Republic.
See http://lacomune.club.fr/pages/Actua2006B29/pageactua/page6.html. On Lecomte, Thomas and Varlin, see also David Harvey, *Consciousness and the Urban Experience*, pp. 221-49, 325-26 (on Varlin).

[32] See Shafer, *The Paris Commune*, pp. 149-50.

to New Caledonia with Louise Michel. She returned to Paris in 1878 and died blind and impoverished at the age of 96 in 1921.[33]

The Square Elisabeth Dmitrieff is situated between the Rue du Temple and the Rue de Turbigo, near the Place de la République. Dmitrieff, the illegitimate daughter of a landed Russian officer, became interested in socialism while a student in Saint Petersburg and joined the Russian section of the International in Geneva in 1870. She met Karl Marx and was sent by him to Paris at the age of twenty as the International's special delegate to cover the events of the Commune. In fact she did much more than that, playing a very active role in the events unfolding in Paris. Dmitrieff escaped back to Switzerland sometime during the end of the Commune before finally returning to Russia and apparently giving up politics.[34]

Each of these squares bears the usual simple blue and white plaque with the woman's name and dates, and the following text: 'Militante féministe. Cofondatrice de l'Union des femmes pour la défense de Paris (1871)' (Fig. 7 and 8).

The women's membership of the Commune is not mentioned and 'la défense de Paris (1871)' is ambiguous. This could be taken to

---

[33] See Eugène Kerbaul, *Nathalie Le Mel: une Bretonne révolutionnaire et féministe* (Saint-Germain-du-Puy: Pantin, Le Temps des cerises, 2003). Louise Michel and Nathalie Le Mel are also the subject of the made-for-television film, *La Rebelle: Louise Michel* (2009), produced by Jacques Kirsner, directed by Sólveig Anspach, and filmed on location in New Caledonia in 2008 with Sylvie Testud in the title role and Nathalie Boutefeu as Le Mel. Kirsner is quoted as saying that when he first proposed the project in 2001 it was greeted with surprise and incomprehension, but in 2008 Patrice Duhamel, Director General of France Télévision, gave his approval declaring: 'dans le domaine de la fiction c'est exactement le genre de production qui montre que la télévision publique ne ressemble en rien à la télévision privée'. There are some useful internet sources. See John Sutton: http://lacomune.club.fr/pages/parent.html, *Actualité, février 2009* (accessed 2 March, 2009). A synopsis of the film and production details may be accessed at http://www.jemproductions.fr/fr/fictions/louisemichel.htm (accessed 9 September 2009). For reviews, consult Sólveig Anspach's website (accessed 27 April 2010) at: http://www.solveig-anspach.com/films/louise/presse.html

[34] See Eichner, *Surmounting the Barricades*, ch. 3, 'Elisabeth Dmitrieff and the *Union des femmes*: Revolutionizing women's labor', and Sylvie Braibant, *Elisabeth Dmitrieff: aristocrate et pétroleuse* (Paris: Belfond, 1993).

Fig. 7
Plaque in the Square Nathalie Lemel (sic.) in the 3ème arrondissement

Fig. 8
Plaque in the Square Elisabeth Dmitrieff in the 3ème arrondissement with the statue and Place de la République in the background

refer only to the defence of the city during the Prussian siege of early 1871. Those who know of Le Mel and Dmitrieff will of course be aware that their 'défense de Paris' was against French government troops not the Prussians. In contrast, the plaque dedicated to Louise Michel, an initiative for which Les Amis de la Commune had actively campaigned, clearly styles her as 'Institutrice. Héroïne de la Commune', thus celebrating both the social and the political aspects of her life.

A further point worth noting is that while members of Les Amis de la Commune actively participated in a conference on Le Mel and Dmitrieff organized by the Mairie of the III[rd] arrondissement on 18 October 2006, they were not invited to the actual inauguration of the two Squares. Claudine Rey, President of Les Amis de la Commune, claims that the Association only learned of this event through the press and while she remains appreciative of the honour paid to the two women, she is critical of the fact that their participation in the Commune is not acknowledged on the plaques and also of the Mairie du Troisième Arrondissement's apparent lack of adherence to the very democratic, inclusive principles that the Commune advocated. She states:

> Il serait aussi souhaitable de noter que toutes les deux (Le Mel et Dmitrieff) avaient participé à la Commune de Paris. Ne soyons pas trop sévères cependant, cette mairie a eu, quand même, le mérite d'oser ces propositions. Merci donc pour les Communardes qui sont enfin sorties de l'ombre à Paris mais il faudrait, sans doute, que les mairies prennent davantage en compte la vie associative, la respectent plus et ne fassent pas des choix. [35]

Perhaps the Mairie wanted to avoid the sort of demonstrations and spectacle (and potential embarrassment to the officials involved) that accompanied the inauguration of the Square Louise Michel. Arguably,

---

[35] See Claudine Rey, '8 mars 2007: deux communardes dans la rue' to be found at http://lacomune.club.fr/pages/parent.html *L'Actualité*, *On en a parlé*, *Les Pages d'actualité: Bulletin no. 31, mai 2007*, 'Vie de l'Association suite, humeur, exposition' (accessed 30 December 2008). The same online article with a supplementary note by Bernard Vassor is to be found in a more accessible form at: http://autourduperetanguy.blogspirit.com/archive/2007/05/03/natalie-le-mel-et-elysabeth-dmitrief-un-article-de-claudine.html (accessed 30 December 2008).

'le droit à la ville' and 'le droit à la différence' were denied to certain Parisians on this occasion and Le Mel and Dmitrieff were singled out as exceptional women and honoured for their contribution as social campaigners and early feminists rather than as Communards by a Socialist Mairie that still felt the need to distance itself from today's left-wing radicals and their vociferous working-class supporters.

According to Pierre Nora, street names, monuments, and statues form part of what he calls 'la mémoire-citoyen' or 'la mémoire de masse' which is consolidated in 'le canon culturel des classiques scolaires', and which in turn forms an integral part of the greater 'mémoire patrimoine'.[36] Daniel Milo suggests that street names (and here we should also include plaques such as those dedicated to Le Mel and Dmitrieff) should thus, in theory, serve as markers – 'indices' – of the collective memory of a given community or society and also as a general, official endorsement of those memories that it seeks to preserve.[37] However, Milo argues that in practice, rather than the means of keeping alive the memories and popular traditions of any one specific local community, street (and plaque) names are in fact a way of deliberately creating *lieux de mémoires* (in Nora's sense of the term)[38] that serve an overriding official agenda defining precisely what or whom is deemed worthy of remembrance and how that commemoration should be formally expressed. Milo concludes: 'il ne s'agit plus, dans ce cas, d'un fonds populaire qu'il faudrait sauvegarder, mais d'un répertoire officiel qu'il faudrait promouvoir.'[39] For, despite the belief that street names and plaques should perform some sort of pedagogical function, as Milo points out, the naming of a street after some individual or event does not ensure that s/he or it will in fact be remembered.[40] Street names are of little use if their meaning

[36] Nora, 'La Nation-mémoire', in Pierre Nora (ed.), *Les Lieux de mémoire* (Paris: Gallimard, 1984-93), vol. 2 (1986), *La Nation, III*, p. 650.
[37] Milo, 'Le Nom des rues' pp. 284-85.
[38] 'Les lieux de mémoire ne sont pas *ce* dont on se souvient, mais *là* où la mémoire travaille; non la tradition elle-même, mais son laboratoire'. Pierre Nora (ed.), *Les Lieux de mémoire*, vol. 2 (1986), *La Nation*, I, vii-x.
[39] Milo, 'Le Nom des rues', p. 285.
[40] Milo, 'Le Nom des rues', p. 286.

becomes lost in the present.[41] Certainly in 2010 we can no longer talk about a lack of memorialization and commemoration of the Commune in Paris, but the renamed squares and the new plaques conceal the past as much as they reveal it. The curious passer-by is thus left to seek out the spectres and fragments which lie buried 'comme des récits en attente [qui] restent à l'état de rébus' beneath the surface layers of the city's topography.[42] Furthermore, because of the controversies that still surround the Commune and its brutal repression, this is a subject that continues to be 'either avoided or minimalized in the history curriculum in French schools.'[43] For despite Nora's bid to elevate the Commune and Le Mur des Fédérés to the same status in French history, collective memory and culture, as other markers of Frenchness ('Les Trois Couleurs, le Panthéon, L'Arc de Triomphe, le dictionnaire Larousse'),[44] there still exists, to borrow Umberto Eco's term,[45] a widespread 'absence de savoir' (in the sense of, an absence of knowledge, of affirmation and understanding in all its details), relating to the Commune not just in schoolbooks but equally on the streets of Paris.

[41] Milo, 'Le Nom des rues', p. 285.
[42] Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, p. 163.
[43] Shafer, *The Paris Commune*, p. 85.
[44] Nora (ed.), *Les Lieux de mémoire*, vol. 1 (1984), *La République*, p. 28.
[45] Eco, 'Mémoire et futur', in *Pourquoi se souvenir?*, ed. by Françoise Barret-Ducrocq (Paris: Bernard Grasset, 1999), p. 238.

III

Staging *La Fête des fous et de l'âne* in 1898: A Commemoration of the Literary Middle Ages

Elizabeth Emery

Residents of the Quartier Latin awoke to the sounds of holiday revelry on a Whit Sunday morning in 1898 as costumed students thronged the Boulevard Saint-Michel. The unusual activities were the overture to a two-day extravaganza (29 and 30 May), a medieval *Fête des fous et de l'âne* celebration planned and executed by students at La Sorbonne. 'Vous aimez le Moyen Age?' asked a journalist for *Le Temps*. 'On l'a mis partout [...] Ce n'étaient que basochiens, escholiers, bohémiens et bohémiennes, ribaudes et ribauds'.[1] While the celebration resembled other thematic student-run festivities such as those held annually for Carnival and mid-Lent, journalists, participants and spectators praised the *Fête des fous* as the 'reconstitution', 'reconstruction' or 'resurrection' of the Middle Ages in modern France.[2] Today it may seem odd that an event featuring rowdy schoolboys, wandering gypsies, and bawdy wenches would be praised as authentic, but for late-nineteenth-century readers familiar with the novels of Sir Walter Scott and Victor Hugo *escholiers*, *bohémiens*, and *ribaudes were* 'medieval'.

Praise of the 1898 *Fête des fous* as a 'resurrection' of the Middle Ages provides a fascinating example of the ways in which memory is selective and constructed, transformed, reinforced, and perpetuated by image and narrative. This essay focuses primarily on cultural memory, what Jan Assman has defined as the written stories

[1] 'La Fête des fous', *Le Temps* (30 May 1898).
[2] See, for example, *Le Temps* (21 April and 2 June 1898), *Le Gaulois* (21 April 1898), and *Le Monde illustré* (4 June 1898).

or monuments that remain for interpretation long after the disappearance of a particular historical period. For him, it differs from 'living memories', eyewitness oral accounts of an event.[3] Spectators in 1898, for example, created new 'living memories' from their personal experience at the *Fête des fous*. But if they believed that the event was authentically medieval, it was because student organizers appealed to cultural memory; they drew upon figures and stories regularly associated with the Middle Ages in late-nineteenth-century France.

La Fête des fous was a logical choice not only because the Middle Ages were in vogue in the 1890s, but also because of the celebration's historical relevance: the organizer, François de Rougé, was a law student at the Sorbonne, a modern-day descendent of the famous medieval *Basoche* originally affiliated with this celebration.[4] The *Basoche* had become so well-known in the nineteenth century that it was the subject of a celebrated 1890 Opéra Comique production with lyrics by Albert Carré and music by André Messager, among other artistic and literary appropriations of the term.

The original plans, announced well in advance by the Parisian press (notably *Le Gaulois* and *Le Temps*), were explicit. Students would follow a parade route through the streets of the Quartier Latin to show off the newly elected Pope and Bishop of Fools and their entourage. According to *Le Temps* the parade was composed of five different groups:

> le Cortège des fous, trompettes de la prévôté (quinzième siècle), prévôt des marchands, 25 archers, clercs, l'évêque des fous et son aumônier, diacres et sous-diacres, peuple en costume; 2) l'Ane: archers, la femme sur l'âne, les sept prophètes, Virgile, la sibylle, les ribaudes; 3) l'Université; massiers, bedeaux et lecteurs, procureurs, chanceliers et théologiens, Gringoire suivi d'escholiers; 4) la Basoche: 20 basochiens, les confrères de la Passion, les personnages des farces; 5) la Cour des Miracles, précédé des chefs des truands

[3] *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und Politische Identität in Frühen Hochkulturen* (Munich: Beck, 1997).

[4] Howard Graham Harvey, *The Theatre of the Basoche: Contribution of the Law Societies to French Mediaeval Comedy* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1941).

(l'empereur de Galilée, le duc des Egyptiens), des ribauds avec leur roi, des bohémiens avec la Esmeralda.[5]

This motley crew of fools, literary figures, University personnel, actors, and gypsies made a 'triumphant entry' into a charity fête (*kermesse*), the reconstruction of a medieval Parisian street, at the Place du Panthéon (Figs 1 and 2).

Fig. 1
Fête des étudiants. La kermesse du Panthéon. *Le Petit journal*. Supplément du dimanche. 12 June 1898.

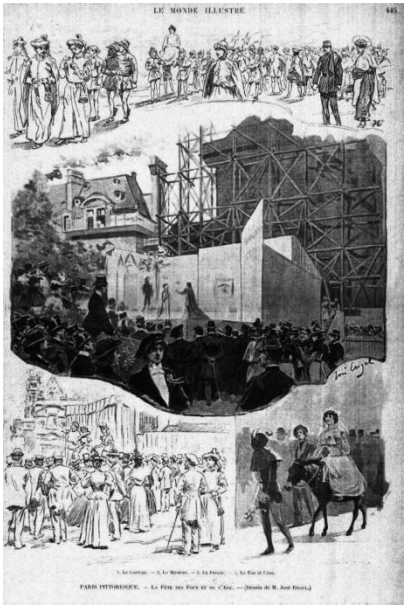


Fig. 2
Paris pittoresque. La Fête des fous et de l'âne. *Le Monde illustré*. 4 June 1898. p. 445.

[5] 'La Fête des fous et de l'âne au quartier latin', *Le Temps* (21 April 1898).

Inside the *kermesse*, red devils harassed visitors while magicians plied their trade, witches told fortunes, and pretty girls sold souvenirs. Jules Laforgue noted that 'C'est vraiment la Fête des fous', referring primarily to Hugo's version described in the 1831 *Notre-Dame de Paris*. Laforgue singled out the grotesque face of Quasimodo, which served as a kind of rose window to the *kermesse* entrance.[6] A reporter from *Le Temps* focused on the numerous shops and activities: 'de verriers, libraires, orfèvres, potiers d'étain, oiseleurs, chirurgiens, barbiers, parcheminiers, luthiers, écrivains publics. Sur des tréteaux, des acteurs joueront des farces, des tireuses de cartes, des somnambules appelleront les amateurs: 'Ohé les escholiers!' Dans un coin, l'horrifique Cour des Miracles' (21 April 1898).

A number of Montmartre *chansonniers* – Jehan Rictus, Marcel Legay, Théodore Botrel, Lemercier, and others from Les Noctambules, the *cabaret artistique* of the Quartier Latin – recited medievalesque ballads ('ballades moyen-âgeuses') under a tent (Laforgue and *Temps,* 21 April). At three and four o'clock spectators could attend performances of medieval plays at the Place de la Sorbonne. Afterward, the streets of the Quartier Latin were given over to dancing. The theatrical performances and *kermesse* were repeated the following day. A *New York Times* reporter described with relish the joyous procession down the Boulevard Saint-Michel in an article entitled 'Feast of Fools at Paris: Revival of an Old Manifestation by Students at the French Capital' (12 June 1898). Though he criticized the modern police presence and the poor quality of the costumes, he described spectators as 'highly amused' by both plays and student procession.

Such articles reveal how little the event resembled a medieval Feast of Fools celebration. First, in the Middle Ages this Church Holiday, outlawed by the Council of Basel in 1431, took place in January (between New Year and Epiphany) and its parodies of Mass, held in churches, were a central feature.[7] The Sorbonne students held

[6] 'La Fête des fous et de l'âne', *Le Monde illustré* (4 June 1898), pp. 444-45.

[7] Simonetta Cochis provides a succinct history of this tradition in 'The Bishop of Fools', *Fools and Jesters in Literature, Art, and History,* ed. by Vicki K. Janik (Westport, CT: Greenwood, 1998), pp. 97-105.

their event in May and actively suppressed references to its ecclesiastic history in order to entertain the public in a non-controversial manner (the event was held at the height of the Dreyfus Affair) and to raise money for charity. Second, the lack of historical detail in the costumes and the highly anachronistic mixture of historical and fictional characters and time periods (ranging from Antiquity – Virgil – to the nineteenth century – University personnel) responded much more to literary and artistic representations of the Middle Ages than to medieval tradition. Students willingly admitted that their event was an amalgam of characters and themes taken largely from Romantic writers such as Théodore de Banville, Gérard de Nerval, and Hugo.[8]

Given the legendary first chapter of *Notre-Dame de Paris*, in which playwright Pierre Gringoire struggles to direct a performance of the new *mystère* he has written, it is not surprising that Hugolian references would abound. Hugo had created a powerful image of a secular and popular 1482 Feast of Fools celebration and invented memorable characters who would became staples in later representtations of the Middle Ages. While Pierre Gringoire (1475-1538) was a real poet, rowdy schoolboy Jehan Frollo, Quasimodo, the pope of fools, the gypsy La Esmeralda and her criminal friends from *la Cour des Miracles* were all fictional. Nonetheless, they became popular representatives of 'medieval' culture in the nineteenth century. Their inclusion in the 1898 parade, as in numerous late nineteenth-century visual representations of medieval culture (Fig. 3) indicates the importance they had gained by the century's end.

[8] Nearly all sources express disappointment with the costumes. Students insisted, in both newspaper interviews and souvenir album, that they would rely primarily on literary and picturesque references in order to avoid offensive religious symbolism (*Le Temps*, 21 April and 27 May 1898). Max Milner traces many of the nineteenth-century literary versions of the *Fête des fous*, from Arnould et Narcisse Fournier's 1841 play to Banville's *Gringoire*, revived at the Comédie Française in 1891. 'Le XVe siècle comme miroir du XIXe dans le *Prince des sots*', in *Moyen Age et XIX Siècle: Le Mirage des Origines*, ed. by Emmanuèle Baumgartner et Jean-Pierre Leduc-Adine (Actes du Colloque Paris III-Sorbonne nouvelle, Paris X-Nanterre, 5 et 6 mai 1988), pp. 81-92.

Fig. 3
Louis Morin, *Les Carnavals parisiens* (Paris: Montgrédien et Cie., 1897), p. 39.
Representation of an 1897 Quat'z'Ars parade interpreting Hugo's
Notre-Dame de Paris.

Such modern representations of the past risk, as Pierre Nora has pointed out, creating new memories, thus replacing 'true' ones, located in what he calls 'milieux de mémoire'.[9] This was certainly the case with regard to the 1898 *Fête des fous*. While Hugo had based his fictional account on documents written in the Middle Ages such as the memoirs of Pierre Mathieu, Philippe de Comines, and Jean de Roye, as well as on secondary sources such as Jacques du Breul's *Le Théâtre des Antiquités de Paris* and Sauval's *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, many of his readers interpreted *Notre-Dame de Paris* as a primary source.[10]

Reliance on Hugo's novel in staging the 1898 *Fête des fous* celebration extends not just to characters, but also to atmosphere. Hugo had portrayed fifteenth-century France as peopled by rough-edged but good-hearted and hard-drinking souls capable of laughing in the face of adversity. Throughout the nineteenth century, his

[9] 'Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*', *Representations* 26 (Spring 1989), 7-25.
[10] Jean Mallion cites these sources in his *Victor Hugo et l'art architectural* (Paris: Presses Universitaires de France, 1962).

emphasis on medieval street and tavern culture was perpetuated, especially by other poets, like Théophile Gautier (*Les Grotesques*) and Théodore de Banville (*Gringoire* and *Trente-six ballades joyeuses*), who linked the world of Hugo's novel to that evoked in François Villon's fifteenth-century *Le Testament*, read actively in the late nineteenth century and included on secondary-school and *agrégation* reading lists in the 1880s and 1890s.[11]

Villon (c. 1431 – after January 1463), like François Rabelais (c. 1494–1593), was popular in the fin de siècle because of his embrace of *l'esprit gaulois*, defined by medievalist Joseph Bédier in 1893 as 'la malice, le bon sens joyeux, l'ironie un peu grosse [...] Il ne cherche pas les éléments du comique dans la fantastique exagération des choses, dans le grotesque; mais dans la vision railleuse, légèrement outrée, du réel'.[12] Bédier echoed Taine in proclaiming *l'esprit gaulois* an inherently national trait stretching from medieval *escholiers* to Villon, Rabelais, Molière, and nineteenth-century *chansonniers*, all of whom mixed poetry, drinking, word play, and scatology.[13]

This modern and nationalist conception of *esprit gaulois* explains why nineteenth-century *chansonniers* participated in the *kermesse* held during the 1898 *Fête de Fous*. Fin-de-siècle cabarets, as Bédier implies, were a locus of *esprit gaulois*: poets and *chansonniers* composed and recited ballads and rondels 'à la manière de Villon' or published poems dedicated to him in journals associated with cabarets, such as *Le Chat Noir* or *Le Courrier Français*. Examples include Victor Margueritte's 'Ballade à Villon pour être dite en l'hostellerie du Chat-Noir' (*Le Chat Noir*, 5 septembre 1885, p. 554), Henri

[11] Roger Fayolle traces the long and problematic debates concerning the introduction of medieval studies into the French school curriculum (Villon appeared on the *Agrégation* syllabus for the first time in 1890) in 'La présentation du moyen âge dans les histoires de la littérature française (de Nisard à Lanson)', *Littérales* 6 (1990), 67-78. Gautier's 1844 *Les Grotesques* presented Villon as living 'une vie libertine et vagabonde' tout en admirant ses sujets poétiques et son style (Paris: Michel Lévy, frère, 1853), p. 6.

[12] *Les Fabliaux* (Paris: Librairie Honoré Champion, 1969; first published 1893), pp. 313-19.

[13] David Trotter has discussed *esprit gaulois* as a nationalist touchstone in the fin de siècle. 'L'Esprit Gaulois: Humour and National Mythology', in *Humour and History*, ed. by Keith Cameron (Oxford: Intellect, 1993), 70-83.

Galoy's 'Ballade à Villon' (*Le Courrier Français*, 13 Feb. 1898, p. 8), or Edmond Haraucourt's 'Ballade des malséans pucelaiges. Dédiée au ïoyeulx poëte maistre François Villon' (*Le Chat Noir*, 5 Aug. 1882, p. 2). Le Chat Noir Cabaret, with its pseudo-medieval decor, its patrons' imitation of medieval fixed forms, and its director Rodolphe Salis's use of Old French, is the clearest example of this tendency.[14] Indeed, Villon was this cabaret's patron saint; its Salle François Villon was notable for an Oswald Heidbrinck portrait of the poet and a display of his 'reliques littéraires', bones purported to be Villon's skull and right femur.[15]

Given the fin-de-siècle popularity of Villon, Gringoire and their fictional counterpart, Jehan Frollo, it is understandable that they were all celebrated in the 1898 *Fête des fous*. Adopting Hugo's and artistic cabarets' purely secular vision of a period in which medieval students, artists, and poets met in the street or in taverns to toast one another and compose poetry, the students of 1898 staged an anachronistic *Fête des fous* faithful not to medieval history, but to their own memories of the Middle Ages: those selectively drawn from medieval and nineteenth-century literary and artistic representations of the period. Their choice of costume (hennins, embroidery, tights), characters (Villon, Gringoire, Frollo), themes (the Feast of Fools, *esprit gaulois*, lyric poetry), and language ('Ohé les escoliers!') capitalized on widely-accepted literary and visual elements that had come to signify the Middle Ages by the end of the nineteenth century.

A school assignment written by Arthur Rimbaud in 1870 provides a sense of the prevalence of these elements. His 'Lettre de Charles d'Orléans à Louis XI pour solliciter la grâce de Villon, menacé de la potence' opens:

---

[14] Elizabeth Emery and Laura Morowitz have described the link between *esprit gaulois* and cabarets as well as the national implications of the 1898 *Fête des fous* in *Consuming the Past: The Medieval Revival in Fin-de-siècle France* (London: Ashgate Press, 2003).

[15] *Le Chat Noir Guide*, an undated pastiche of a museum catalogue, gives a sense of the extent to which Villon was feted in this cabaret (Paris, on sale at 'Chat Noir', circa 1890).

> Sire, le temps a laissé son manteau de pluie; les fouriers d'été sont venus: donnons l'huys au visage à Mérencolie ! Vivent les lays et ballades ! moralités et joyeulsetés ! Que les clercs de la basoche nous montent les folles soties : allons ouyr la moralité du Bien-Advisé et Maladvisé, et la conversion du clerc Théophilus, et comme alèrent à Rome Saint Pière et Saint Pol, et comment furent martirez ! Vivent les dames à rebrassés collets, portant atours et broderyes ![16]

In addition to verbatim sampling from the poems of Charles d'Orléans in the first line, Rimbaud evoked the medieval period by using archaic French (as did chansonniers in cabarets and Hugo in *Notre-Dame de Paris*), referring to popular medieval literary genres (lays and ballads, morality plays, farces, and miracle plays) and to unusual costumes and student revelry. His exclamation points capture the alleged energy of the period.

This kind of technical pastiche of medieval poetry was a hallmark of the thirty-two page 'album commémoratif' published for the 1898 *Fête des fous* celebration and sold for 1 franc 50. Long before the event itself, students had obtained contributions from writers, artists, musicians, and scholars and organized them into a volume featuring poetry, essays, historical sketches, woodcuts, music scores, and illustrations. *Le Journal de la Fête des fous et de l'âne*, like publications affiliated with cabarets (*Le Chat Noir*, *Le Courrier Français*, *Les Quat'z'Arts*, for example), beautifully captures the organizers' dedication to fostering a joyous and ribald atmosphere, while further reinforcing the thematic motifs associated with the Middle Ages. Its cover, for example, features hunchbacks and costumed revelers lurking in the shadows behind a bare-breasted Virgin and child merrily riding an ass through the streets of medieval Paris (Fig. 4). Unlike traditional religious scenes, where a demure Mary averts her eyes or gazes lovingly at the child, this immodest Virgin's hair flies free in the wind as she gaily leads her secular procession.

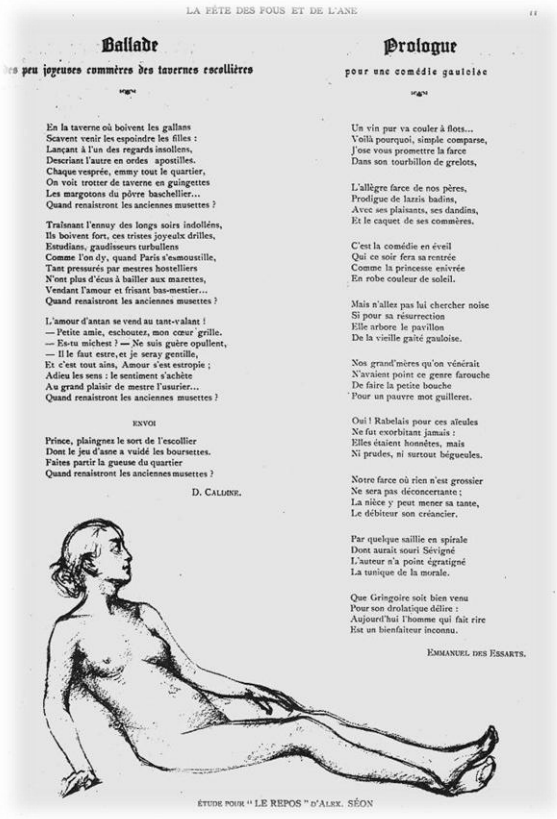
---

[16] *Arthur Rimbaud. Œuvre-Vie*, ed. by Alain Borer (Paris: Arléa, 1991), p. 65. Borer notes (p. 995) that the letter also contains citations from Villon, *Notre-Dame de Paris*, and Banville's *Gringoire*.

Fig. 4
Cover of the commemorative album, *Le journal de la Fête des fous et de l'âne* (Paris: 1898).

Inside the volume, poetry, stories, translations, and short historical texts, their titles sometimes printed in Gothic font, are juxtaposed with artwork and musical scores (Fig. 5). There are numerous references to Villon's work – Georges Milandy's 'Ballade des dames du mois passé' (p. 8) and Charles Bérard's 'Ballade de mauvais conseil: Aux Amoureux Transis (A la manière de Maitre Villon)' (p. 24) – which use the archaic vocabulary and spelling that Villon himself used in poems such as his 'Ballade du vieil langage françois.' Others are octo- or decasyllabic ballades that adopt Villon's refrains ('Où sont les

neiges d'antan', p. 12) or envois (addressed to 'Amis clercs' or to 'Prince', p. 8), or take quotations directly from *Le Testament* ('Retournez-y quand vous serez en ruyt, | En ce bourdel où tenons notre estat', p. 24).



LA FÊTE DES FOUS ET DE L'ANE

Ballade

...s peu joyeuses commères des tavernes escollières

En la taverne où boivent les gallans
Scavent venir les espoindre les filles :
Lançant à l'un des regards insollens,
Descriant l'autre en ordes apostilles.
Chaque vesprée, emmy tout le quartier,
On voit trotter de taverne en guingettes
Les margotons du pôvre baschellier...
Quand renaistront les anciennes musettes ?

Traisnant l'ennuy des longs soirs indolléns,
Ils boivent fort, ces tristes joyeulx drilles,
Estudians, gaudisseurs turbullens
Comme l'on dy, quand Paris s'esmoustille,
Tant pressurés par mestres hostelliers
N'ont plus d'écus à bailler aux mazettes,
Vendant l'amour et frisant bas-mestier...
Quand renaistront les anciennes musettes ?

L'amour d'antan se vend au tant-valant !
— Petite amie, eschoutez, mon cœur grille.
— Es-tu michest ? — Ne suis guère opullent,
— Il le faut estre, et je seray gentille,
Et c'est tout sins, Amour s'est estropie ;
Adieu les sens : le sentiment s'achète
Au grand plaisir de mestre l'usurier...
Quand renaistront les anciennes musettes ?

ENVOI

Prince, plaingnez le sort de l'escollier
Dont le jeu d'asne a vuidé les boursettes.
Faites partir la gueuse du quartier
Quand renaistront les anciennes musettes ?

D. CALLIGNE.

Prologue

pour une comédie gauloise

Un vin pur va couler à flots...
Voilà pourquoi, simple comparse,
J'ose vous promettre la farce
Dans son tourbillon de grelots,

L'allègre farce de nos pères,
Prodigue de lazzis badins,
Avec ses plaisants, ses dandins,
Et le caquet de ses commères.

C'est la comédie en éveil
Qui ce soir fera sa rentrée
Comme la princesse enivrée
En robe couleur de soleil.

Mais n'allez pas lui chercher noise
Si pour sa résurrection
Elle arbore le pavillon
De la vieille gaité gauloise.

Nos grand'mères qu'on vénérait
N'avaient point ce genre farouche
De faire la petite bouche
Pour un pauvre mot guilleret.

Oui ! Rabelais pour ces aïeules
Ne fut exorbitant jamais :
Elles étaient honnêtes, mais
Ni prudes, ni surtout bégueules.

Notre farce où rien n'est grossier
Ne sera pas déconcertante ;
La nièce y peut mener sa tante,
Le débiteur son créancier.

Par quelque saillie en spirale
Dont aurait souri Sévigné
L'auteur n'a point égratigné
La tunique de la morale.

Que Gringoire soit bien venu
Pour son drolatique délire :
Aujourd'hui l'homme qui fait rire
Est un bienfaiteur inconnu.

EMMANUEL DES ESSARTS.

ÉTUDE POUR " LE REPOS " D'ALEX. SÉON

Fig. 5
Commemorative album, *Le journal de la Fête des fous et de l'âne* (Paris: 1898), p. 11.

The album's eclecticism echoes the *coq-à-l'âne* tradition so characteristic of the writings of Villon, Gringoire, Rabelais and modern counterparts such as Alphonse Allais or Alfred Jarry.[17] Contributions jump from the history of the celebration itself to drinking songs, parodies, and scatological poems. Historical essays jostle with imitation medieval woodcuts or are juxtaposed with caricatures, poems, pastiches, or French translations of Latin poems. The souvenir album visually perpetuates the diverse activities of the rowdy schoolboys, gypsies, and bawdy wenches on display in the 1898 parade, thus commemorating their spirit for posterity. For spectators like Jules Laforgue and Oscar Wilde it was precisely this spirit, the enthusiasm of the students and their dedication to the ethos of the famous medieval drinking song *Gaudeamus igitur* ('Réjouissons-nous | Tant que nous sommes jeunes'), that seemed to bring the Middle Ages back to life. 'The whole Quartier Latin' Wilde wrote, 'was bright with beauty and wine, and the students in their mediaeval costumes picturesque and improbable and gay'.[18]

In addition to its emphasis on gaiety, the 1898 celebration paid homage to medieval literature. Spectators were treated to free performances of plays written in the Middle Ages: the twelfth-century *Jeu d'Adam* (the first play written in French) and the fifteenth-century *La Farce du cuvier*, *La Farce du pâté et de la tarte*, and *La Farce de Maître Mimin Etudiant* (Fig. 6).

[17] Olga Anna Dull has shown the extent to which the *coq à l'âne* tradition inspired numerous artistic and literary movements at the end of the nineteenth century in 'From Rabelais to the Avant-Garde: Wordplays and Parody in The Wall-Journal *Le Mur*', in *The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905*, ed. by Philip Dennis Cate and Mary Shaw (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995), pp. 199-241.

[18] Letter of 30 May 1898 to Reginald Turner. *The Complete Letters of Oscar Wilde*, ed. by Merlin Holland and Rupert Hart-Davis (New York: Henry Holt, 2000), p. 748.

444 LE MONDE ILLUSTRÉ

La Fête des Fous et de l'Ane

(Photographies de la Maison Eug. Pirou, 7, boulevard Saint-Germain.)

Les étudiants ont voulu cette année ressusciter la fête populaire très populaire du moyen âge : la Fête des Fous et de l'Ane. Leur tentative a réussi à plein succès et dimanche dernier le quartier Latin a passé tout humide, pittoresque, mouvementé.

Vers midi et demi se remuaient près du bal Bullier, les figurants du cortège s'ordonnaient, se rassemblaient. Certains la portent, près les fous, et sur un âne, le pape des fous, qui n'était autre qu'une des plus jolies filles du quartier Latin, enfin l'inconnue, et, pour terminer, la troupe bariolée des tenants de la cour des Miracles, tous étants et tenants autour de la Esmeralda.

On aurait pu vraiment combiner un cortège plus imposant et plus moderne, de costumes plus riches et de plus grand effet, mais ce qu'il perdait en richesse et de plus fraîcheur qu'il gagnait en originalité.

Après avoir suivi les principales rues et les principaux boulevards du quartier, le cortège a fait son entrée triomphale, comme disait le programme, dans la fameuse du Panthéon, au son victorieux et retentissant des trompettes.

Au devant de la porte d'entrée de la forteresse, dans une fosse de sable, la fameuse truie, hideuse d'un Quasimodo, grimace. Dans l'intérieur, sur des trônes et des estrades, des chanteuses, des bateleurs, des artistes finissaient.

Vous un chrétien en grande robe noire, chasuble d'or, de cierge d'or, d'énormes lunettes. Il a le long chapeau pointu, le chapeau traditionnel. Vraiment de quelque vénérable ou de quelque panneau, il montre grand et haut de voir, à grands gestes, à grands vêtements d'yeux comiques son crucifix antique. Tout près de lui un habile se fait donner des mathématiques au son aigu du flageolet. Il chante ensuite une partie de coupe-jambe explicative.

A côté du batelier est une baraque sur la porte de laquelle sont en grosses lettres les mots : Magie noire.

Devant la porte un diable, en costume rouge hurlant, baraque la foule.

Et tout à l'heure, à l'intérieur, le prince du cortège se livrera à une série d'expériences de magie et de haut enchantage : il escamotera des vernes, des bouteilles, et des bien de morts, des chaises et des tables et, pour finir, il s'escamotera lui-même.

LA FARCE DU PASTÉ.

LE MYSTÈRE D'ADAM.

Plus loin c'est une série prodigieuse de choses toujours heureuses. Puis c'est le tir à l'arbalète. Et c'est encore sur des tréteaux des représentations de farces et des harangues impossibles, et de jolies marchandes de bibelots empruntés de la foire.

Sous une grande tente la foule s'empresse à entendre les chansonniers des Noctambules, le cabaret artistique du quartier latin. Et les chansonnettes patriotiques, sentimentales, fantaisistes, humoristiques ou rosses, présentées par le tribunat et chantées par Marc-Léger, obtiennent un grand succès.

La kermesse est animée, pleine de vie, d'entrain, de belle humeur et de vin aussi. C'est vraiment la Fête des Fous. C'est aussi celle du seigneur Ane. Il est porté sans méchante allusion, sur toutes les banques, dessus. Il est même sous la forme supérieure de cacemonnaie tout brillants de leur enveloppe de papier d'argent.

Mais tandis que sur la place du Panthéon largement et chaleureusement les artistes, musiciens et chansonniers, sur la place de la Sorbonne a lieu la représentation de la farce du cuvier et du mystère d'Adam.

La scène est en plein air, devant sur les gradins de l'amphithéâtre, les spectateurs se pressent. La foule est grande sur la place de la Sorbonne et de nombreux curieux regardent des fenêtres des maisons voisines.

Le farce du cuvier a été jouée très habilement par M. Marquet, Mlles Binaget et Batel. Cette dernière a su donner une grande originalité à son rôle.

Mais le mystère d'Adam a surtout été intéressant et curieux à voir. La pièce la plus remarquable et la plus remarquable de la fête. M. Max a été un Satan incroyable. Il a su mettre dans ce rôle infernal de vie de caractère. Une presque bon enfant, souriant, aimant et habilement tentateur. Mlle Xan a été une Eve délicieuse, pensive, l'air au premier même avant le péché, mais si blanche, si blonde et si ingénue. La voir comme un quatuor jadis à un vers frère de village, on a donné dans la cour aux sons d'un orchestre presque caillaud. La fête a vraiment été très réussie, la vieille, aussi belle d'ailleurs avec et le sport et a repris son air et habitué par son origine, presque inégalable.

La tentative des étudiants était intéressante, elle méritait d'être tentée et souvent elle le sera. Mais nous pensons être sur que plus habiles d'une première expérience, les organisateurs de la prochaine fête nous donneront cette fois, avec le même cadrain et la même gaieté, un spectacle plus complet, plus varié, plus original et plus intéressant encore.

JULES LAFFORGUE.

LA FARCE DU MAITRE MIRIN.

Fig. 6
La Fête des fous et de l'âne. *Le Monde illustré*. 4 June 1898. p. 444.

Known as L*e Mystère d'Adam* in the late nineteenth century, *Le Jeu d'Adam* is a witty and often comical interpretation of the temptation of Adam and Eve, the murder of Abel by Cain, and the announcement of prophetic prognostications. Despite its serious subject, the *Jeu d'Adam* is peppered with humorous moments as when the Devil flatters Eve with the panache of a troubadour (vv 252-258), and with elaborate decors (Hell as a moving dragon's mouth) (visible in Fig. 6). Students commissioned a remarkably faithful modern French version from the Ecole des Hautes Etudes Sociales Professor

A.-P. de Lannoy (pseudonym of Gustave Stanislas Auguste Pawlowski) with a musical score by Albert Radoux.[19]

Just after the 'mystery play' on the Sorbonne stage, actors performed *La Farce du Cuvier*, adapted by Eugène and Édouard Adenis, well-known librettists.[20] A domestic comedy pitting a hapless husband against his wife and mother-in-law, this play questioned the role of women in medieval marriages. Other medieval farces were staged in the *kermesse*: *La Farce du Pâté et de la tarte*, a slapstick encounter between a baker's wife and the two youths who steal her merchandise, and *Maître Mimin Etudiant*, the satire of a student who forgets his French upon learning pidgin Latin. Both were French translations by Georges Gassies des Brulies, a specialist of medieval archeology and a translator of many other French farces.

The student organizers were clearly familiar with literature written in the Middle Ages. In fact, most had probably studied medieval literature in school (anthologies of medieval literature were standard in the *seconde* curriculum as of 1895). They thus knew enough about medieval texts to select important plays and to have them translated, and knew enough about medieval traditions to choose the appropriate genres (procession, mystery, farce) for such an event.[21] Hugo had not done so well in *Notre-Dame de Paris* where Gringoire's *mystère* is really a morality play.

Furthermore, the attention actors from the Théâtre Antoine lavished on performance conditions (language, careful set design, outdoor performances) suggest that the staging of these plays was much more historically motivated than the initial student parade.[22] The

---

[19] *Le Mystère d'Adam, suivi du Miracle des fous. Adaptation d'après les textes du Moyen Age* (Paris: A. Charles Libraire-éditeur, 1898).

[20] Their version of *La Farce du Cuvier* had been represented at the Théâtre de l'Odéon a year earlier (21 Janvier 1897) and they would go on to collaborate on other quasi-medieval spectacles.

[21] See Alan E. Knight, *Aspects of Genre in Late Medieval Drama* (Manchester University Press, 1983), pp. 134-35.

[22] Two articles from *Le Temps* mention the collaboration of the Théâtre Antoine (27 and 31 May 1898), and a 21 April 1898 article suggests that some roles were played by Conservatoire students and by *pensionnaires* of subsidized theatres (21 April 1898).

students' 'archeological effort' so impressed Jules Claretie, Director of *La Comédie Française*, that he assumed 'these young erudites' had been inspired by Louis Petit de Julleville's classes on medieval theatre at the Sorbonne.[23] Petit de Juleville's seminal *Histoire du théâtre en France* (published from 1880 to 1886) introduced a new generation to medieval theatre, which flourished in the 1890s.[24] He argued that all medieval comic theatre had emerged from the Feast of Fools. For him, 'la confrérie des sots' – fourteenth-century groups of student-actors – were 'la Fête des fous sécularisée'.

The merry 1898 *Fête des fous* celebration was thus based on more than just nineteenth-century cultural memories of the Middle Ages. It was also carefully designed to encourage spectators to 'remember' the medieval period through encounters with authentic texts written from the twelfth to the fifteenth centuries. Student organizers called upon a host of historians in conceiving the celebration and its souvenir *journal-album*. In addition to those previously mentioned, these included Fréderic Loliée, a historian cited by E.K. Chambers in *The Mediaeval Stage*. Loliée provided a detailed summary of the medieval Feast of the Ass ceremony, which he later published in a more scholarly forum, *La Revue des revues* (vol. XXV, 1898, pp. 400-09).[25] His essay incorporates phrases from the fools' 'mass,' and includes other details taken from the so-called 'Missel of Fools' manuscript from Sens, two copies of which were housed at the Bibliothèque Nationale in 1903. Another contributor to the programme, Dr Augustin Cabanès, a specialist on madness, used medieval manuscripts to compare different Feast of Fool traditions in Sens and Beauvais.

It would have been easy for students to have relied exclusively on artistic and literary-inspired cultural memories in their *Fête des fous et de l'âne* celebration. Like Hugo, they could have expanded on

[23] *La Vie à Paris. 1898* (Paris: Bibliothèque Charpentier, 1899), p. 298.
[24] *Histoire du théâtre en France*, 2 vols (Geneva: Slatkine Reprints, 1968), I, 146. The Bibliothèque Nationale de France (BNF) holds a great number of medieval plays, notably mysteries and farces, which were performed in the decade following the publication of his book.
[25] 'La Fête des fous', *La Revue des revues* XXV (1898), 400-09.

historical information to create a new version of the Middle Ages. Yet, they went out of their way to draw attention to what Aleida Assman has termed 'archival memory' (*Speichergedächtnis*), repositories of written memories.[26] The students made good use of documents written in the Middle Ages and accessible to the public in the numerous archives, architectural monuments and museums that opened to the public at the end of the century. In this, they were like many Third Republic leaders who saw the Middle Ages as the birthplace of modern France and considered it a patriotic duty to disseminate information about it. When Hugo wrote *Notre-Dame de Paris* in 1831, the Middle Ages had been neglected for so long that the period had been nearly forgotten. By the end of the nineteenth century, however, scholars including Francisque Michel, Léon Gautier, and Paulin and Gaston Paris had discovered, edited and published archival sources that made it possible to 'remember' the period by examining its cultural productions. Competition with Germany in the last thirty years of the nineteenth century led to the further establishment of institutions and professorships to recognize medieval studies, as well as to the development of public museums featuring the Middle Ages.[27]

While the 1898 *Fête des fous* was little more than a student-run street fair, hardly an important historical event, the student organizers' dual emphasis on modern and medieval sources is a telling example of an attempt to 'remember' and celebrate French heritage under the Third Republic. The students' tendency to focus on secular figures (Quasimodo, Esmeralda, Villon), states of mind (merrymaking, *esprit gaulois*), activities (drinking, dancing, shopping), and educational

[26] *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (Munich: Beck, 1999).

[27] Michel Espagne has shown how the 'institutionalisation' of medieval studies in the 1870s transformed their reception. 'A Propos de l'évolution historique des philologies modernes: l'exemple de la philologie romane en Allemagne et en France', *Philologiques I*, ed. by Michel Espagne and Michael Werner (Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 1990), pp. 159-83. Newly opened museums include Le Musée de Sculpture comparée (1884), le Musée Carnavalet (1880), and a new medieval and Renaissance wing at the Louvre (1893). Emery and Morowitz discuss the popular and nationalist fascination for the Middle Ages in *Consuming the Past*.

ventures (performance of medieval theatre) conforms to the kinds of activities on display in other fin-de-siècle *fêtes nationales*.[28] The 1898 celebration is a classic example of what Aleida Assmann has termed 'working memory' (*Funktions-gedächtnis*), using various kinds of memories (cultural memories from earlier literary sources, archival memories from medieval documents) to 'remember' the past in the form of new celebrations, performances, or pilgrimages.[29] The nineteenth-century students could not 'remember' the period from their lived experience, nor could they consult with people from the Middle Ages while planning their event. Instead, they based their celebration on earlier 'memories', both earlier nineteenth-century 'working memories' such as those produced by Hugo, and archival memories', such as 'La messe de l'âne' and medieval plays. The result was an entirely new product, less a 'resuscitation' of the Middle Ages than a modern version of the period, based on what these students wanted it to be.

Their tendency to focus on limited elements from the past in 'resurrecting' the medieval *Fête des fous* is consistent with the fragmentary nature of memorial practice. The works of Hayden White, Maurice Halbwachs, Pierre Nora, and others have shown that what we call history is so reliant on fallible individual memories that it is often more useful to speak of a collection of 'fugitive instants' – like those recorded by journalists or photographers – than of history as a monolithic entity.[30] The past cannot be resurrected, captured intact in a 'complete impression' or in a 'true' form. Nor is there any single 'true' memory of a specific event or time period.

This was the case in the *Fête des fous* celebration. Those like Jules Claretie, who were familiar with archival sources, focused on the authenticity of the theatrical performances, while those, like Jules Laforgue, who were familiar with Villon, Hugo, and cabaret culture,

---

[28] Charles Rearick, *Pleasures of the Belle Epoque* (New Haven: Yale University Press, 1988).

[29] *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (Munich: Beck, 1999).

[30] Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975).

experienced the procession and the *kermesse* as 'real'. For both, however, the new memories triggered by the experience of taking part in the street fair augmented or replaced their earlier understanding of the medieval period. Their eyewitness experiences created new 'living memories' about the Middle Ages, which some of them (Claretie, Laforgue, Wilde, for example) transformed into 'archival memories' as they committed them to paper.

The photographs taken at the *Fête des fous* by Eugène Pirou (Fig. 6) provide yet another record of the event, its costumes, the staging of plays, and its *esprit gaulois*. They preserve a visual body of memories that complement the written accounts.

Stephen Bann has discussed the power of photographs, noting the extent to which the 'true' past is easily replaced by engineered modern memories of it. Photographs risk 'contaminating' history with visuality by determining 'the form in which we register the presence (and absence) of the past'.[31] Representations of the past live on in photographs, as in the commemorative album of the 1898 event, proposing their own version of the past, a version at odds with both the 'authentic' past recorded by people in the medieval period and its earlier nineteenth-century representations.

The commemorative *journal-album* suggests that students were aware of the subjective nature of memory and of the impossibility of 'remembering' and resurrecting a true medieval *Fête des fous*. Instead, they focused on staging specific elements – medieval costumes and plays, modern processions, and poetry readings – that would honour their cultural heritage – *l'esprit gaulois* – without re-enacting a specific historical *Fête des fous* celebration. Each contributor to the album presented a different 'memory' about the Middle Ages, culled from reading, imagination or historical knowledge. Together, the contributions to this *coq à l'âne* volume, like the seemingly arbitrary choice of events included in the 1898 celebration itself, commemorate not the medieval *Fête des fous* tradition, or even the 1898 event (the album was composed ahead of time). Rather, they provide a visual

[31] 'Face to Face with History', *New Literary History* 29.2 (Spring 1998), 235-46 (p. 242).

and narrative impression of how students, writers, musicians, and artists sought to remember the medieval French past in the year 1898.

In fact, the celebration says much less about the traditions of the 'real' Middle Ages than it does about the preoccupations of French students in the spring of 1898, a period deeply preoccupied by the Dreyfus Affair. Emile Zola's 'J'accuse' was published on 13 January and students chose the theme of *La Fête des fous* theme in March, causing a journalist for *Le Gaulois* to 'applaud' students while questioning whether they could bring 'la vieille gaieté française, les caducs *ollé!*' back to life in serious modern times.[32] Given the virulent polemics that divided the country during the spring of 1898, it is little surprise that the Sorbonne students sought to avoid conflict and to encourage social harmony. They chose to stage the tradition of a 'simpler' time when medieval counterparts – Villon or Gringoire – drowned the troubles of their time (caused, among other things, by fractiousness of the Hundred Years' War) through merrymaking. Jules Claretie stressed their motivation in his comments about *La Fête des fous*: 'Ils s'étaient dit, ces jeunes gens, que ce temps-ci semble proscrire le rire, et pour un jour, ils avaient fait appel à ces farces des bons aïeux, compères et compagnons de franche gaieté, qui se consolaient des tristesses inévitables avec les gais enfants sans souci' (p. 293). Professor Lannoy, involved in the theatrical productions, went even further, praising their choice of topic as a critique of the Dreyfus Affair: 'la jeunesse des écoles, notre jeunesse parisienne a voulu, pour quelques instants, détourner nos regards de ces spectacles de haine de et violence [sic], les détourner aussi des vilenies sociales dont la plaie s'étend autour de nous; elle s'est souvenue fort à propos que les heures de gaieté franche, unanime, sont courtes et rares [...] par les mauvais jours de la servitude féodale, les populations foulées, oppressées, connaissaient des heures de trêve joyeuse [...] toujours l'esprit de moquerie et de parodie universelle a consolé les hommes de la tristesse de vivre'.[33]

The students' representation of the Middle Ages as a giant street fair drew attention to the Rabelaisian injunction that 'Mieux est

[32] 'La Fête des fous', *Le Gaulois*, 25 March 1898, p. 1.
[33] 'La Fête des fous', *La Revue des Revues* XXV (1898), 400-09. p. 401.

de ris que de larmes écrire', thus reminding the French of an earlier French tradition of laughter (*esprit gaulois*), in which one set aside differences for the public good. The students' celebration, a charity event, could not have been better timed for such a reminder. Zola's second libel trial (which ultimately caused him to flee France), had coincidentally been scheduled in Versailles on 23 May, the very week of the *Fête des fous* (28 and 29 May). The Parisian press was awash with discussions about Zola and Dreyfus because of Ernest Judet's libellous articles about Zola's father (published in *Le Petit Journal* on 23 and 25 May) and Zola's subsequent retort in *L'Aurore* (28 May). Yet nearly every paper also dedicated enthusiastic articles to the students' merrymaking, praising the event and the students' generous efforts on behalf of the Parisian poor. 'Celebration', as anthropologist Victor Turner, has written, 'may be said partly to bring about a temporary reconciliation among conflicting members of a single community. Conflict is held in abeyance during the period of ritualized action'.[34]

The students' festive commemoration of an idealized tradition entertained the public while informing it about France's medieval heritage, but it also served a more pragmatic purpose: to distract Parisians, if only temporarily, from the violent rhetoric of the Dreyfus Affair. By calling upon literary and artistic 'memories' about the Middle Ages, a period popular with Dreyfusards and anti-Dreyfusards alike, Parisian students encouraged these fractious groups to suspend their quarrels for a weekend, to lose themselves in *l'esprit gaulois,* the allegedly ancient French spirit that spawned the creative antics of so many fin-de-siècle writers and artists. By 'resurrecting' a medieval tradition in the Latin Quarter of May 1898, Parisian students fostered an inclusive social setting to compete with the exclusion of the Dreyfus Affair. While modern historians remember the year 1898 as the height of the Dreyfus Affair, the student organizers actively used literature and art to create an alternative memory: that of a moment when French citizens put aside social and political differences through a celebration of French cultural heritage intended to benefit the poor.

[34] Victor Turner, *Celebration, Studies in Festivity and Ritual* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1982), p. 21.

This is the message that emerges from the writings of participants such as Laforgue, Claretie and Wilde. In their memoirs, it is a 'joyous', 'gay' and 'generous' French youth that emerges from the *Fête des fous* celebration, a youth focused on rebuilding the social fabric of a troubled French nation by 'resurrecting' positive traditions from the past.

IV

La Composante populaire de l'Affaire Dreyfus, et ses effets d'oubli ultérieur

Luc Nemeth

'Pour sauver Dreyfus, tes boulevards, Paris, ont été en tumulte' : [1] c'est à cette image que recourt un article paru à Barcelone en janvier 1937, au plus fort de la révolution espagnole. Mais à cette époque déjà le souvenir de l'Affaire était plus vivace à l'étranger qu'en France et c'est bien le thème de la 'perte de mémoire' qui nous a incité à revenir sur cette lutte et ceux qui, sans attendre de consigne, s'étaient sentis solidaires de ce capitaine en qui ils avaient su ne plus voir que le *prisonnier de l'île du Diable*. Evaluer leur nombre est difficile, mais ce serait une erreur que de sous-estimer leur rôle : il fut important durant toute la période qui s'étend de la mi-novembre 1897 (date à laquelle, avec la publication des documents Scheurer-Kestner, ce combat qui ne parvenait pas à décoller devient une affaire) à la fin de l'été 1898 (date à laquelle, avec le suicide de Henry, il n'y a plus que ceux qui ne voulaient pas 'voir' qui ne voient pas). Et si *J'Accuse!* reste inoubliable ce n'est pas tant pour son contenu que par l'écho qui fut le sien, de ce côté aussi.

Avant tout, il convient de définir les termes :

1. Ce qui distingue une *affaire* des controverses et polémiques – même si parmi ces dernières il en est qui peuvent aller très loin,

[1] Camillo Berneri, 'Il terzo tempo', *Guerra di Classe*, 7 (1 janvier 1937), p. 1.

surtout lorsqu'elles entourent une possible erreur judiciaire[2] – c'est la présomption de mauvaise foi adverse : l'opinion publique se mobilise car elle estime qu'un préjudice constaté a pour origine le mauvais vouloir. Une *affaire* oppose deux camps, de manière qui sur le moment apparaît irréductible, même si un compromis intervient ensuite. Et la présence d'indifférents ne change rien au caractère binaire, de cet affrontement.

2. La *mémoire* d'un événement, loin d'être un ensemble constitué (que chacun, suivant ses dispositions, n'aurait plus qu'à s'approprier au mieux) est une réalité composite qui associe la mémoire individuelle et familiale, la 'mémoire officielle', celle des partis et des associations, et la mémoire savante. Même la notion de *mémoire collective* est ici peu adéquate, vu l'absence d'une mémoire commune à tous les Français à propos de cette affaire. C'est jusqu'au sens de cette lutte qui déjà en son temps n'était pas le même pour tous, comme le rappelle l'ultime réplique d'une pièce écrite pendant la crise :

> LE PROLETAIRE, *aux intellectuels* Et maintenant, n'oubliez pas qu'il existe une question sociale ; l'œuvre n'est pas finie : elle commence![3]

3. La *perte de mémoire* est une notion quelque peu subjective mais qui s'appuie aussi sur des éléments concrets, comme par exemple la presse d'époque. Celle-ci est inévitablement porteuse d'*actualité à chaud*, et nous la relisons avec les critères qui sont les nôtres (c'est le cas en particulier de la caricature du dîner en famille qui s'est mal terminé, restée emblématique de ce combat mais qui sur le moment se voulait conseil de prudence[4]) mais il y a aussi les souvenirs, publiés.

---

[2] Jusqu'à la mi-novembre 1897, le cas de Dreyfus apparaît au plus comme une *erreur judiciaire* : ces deux mots, qui figuraient dans le titre de la brochure publiée par Bernard-Lazare en 1896, figurent encore dans celui de son livre paru en novembre 1897. Mais en dernière minute et avec à propos l'éditeur (Stock) ajoutera une page spécifiant que le livre était déjà sous presse, lors de l'intervention de Scheurer-Kestner.

[3] Charles Malato, *Barbapoux* (Paris : Godfroy, circa 1900), p. 32. 'Barbapoux' était le surnom de Drumont.

[4] La caricature de Caran d'Ache, 'Un dîner en famille', parut dans le *Figaro* du 14 janvier 1898. Ce journal, d'abord dreyfusard, se désengagea officiellement dès le 18 décembre 1897 au vu des réactions de ses lecteurs.

De ce point de vue l'affaire Dreyfus apparaît de toute évidence, pour celles et ceux qui en avaient été les contemporains, comme une grande affaire. Ce fut même, en plus d'un cas, l'affaire de leur vie, même s'ils n'y font souvent qu'une brève allusion, tant ce combat était pour eux allé de soi. Des hommes et des femmes qui n'avaient pas eu d'engagement antérieur, et qui n'eurent parfois pas d'engagement ultérieur, s'engagèrent à fond. Même celles et ceux qui au départ ne réclamaient que la libération de ce prisonnier – mais c'était déjà beaucoup demander – en arrivèrent souvent à une vaste remise en cause. D'autres encore, pour la première fois, prirent la parole en public, ou éprouvèrent le besoin de prendre la plume.

Bien du temps a passé, depuis *J'Accuse !* On peut encore entendre des personnes rappeler avec légitime fierté, à propos d'un de leurs ancêtres, qu'il ou elle avait été dreyfusard. Mais pour peu que l'on interroge ces descendants et qu'on leur demande quels furent à leur avis les temps forts de la lutte sociale en France ils mentionnent le Front populaire, la Commune de Paris, voire des épisodes plus anciens – les Trois Glorieuses, la révolte des Canuts – mais c'est rare qu'ils mentionnent l'affaire Dreyfus. Et c'est ce décalage entre la mémoire individuelle (ici devenue familiale) et celle de l'événement lui-même, qui a attiré notre attention – en laissant de côté tout ce qui est négation volontaire. Disons que, si la négation proprement dite est rare, la banalisation est monnaie courante. Il y a encore des gens que cette affaire dérange et qui se verraient bien soutenir que *il n'y a pas eu d'affaire Dreyfus* avec le même aplomb que ce ministre qui déclarait en décembre 1897 : *il n'y a pas, il ne peut pas y avoir d'affaire Dreyfus*. En octobre 2007 encore on pouvait lire, en première ligne de la notice d'un site-Internet : 'L'Affaire Dreyfus est une erreur judiciaire', sic.

Nous avons adopté ici un plan chronologique. D'abord, parce que c'est le fil que parcourt la mémoire. Mais aussi parce qu'il permet de repérer une situation qui, sans être vraiment unique, n'en est pas moins inhabituelle : l'enjeu idéologique formulé est allé en augmentant.

Une dimension vite éloignée

Contrairement à toute attente, la mémoire savante se constitua ici très tôt. Dès 1898, année de *J'Accuse!*, paraissent de nombreux ouvrages dont on voit mal comment, sauf à prendre pour argent comptant le dicton selon lequel *il faut attendre cinquante ans pour écrire l'Histoire*, on pourrait leur contester la nature de travail historique. C'est en 1901, soit cinq ans avant que ne soit officiellement reconnue l'innocence de Dreyfus, que commence de paraître la référentielle *Histoire de l'Affaire Dreyfus*, de Joseph Reinach.[5] En 1905 est publiée une bibliographie, qui sans prétendre à l'exhaustivité, aligne déjà 728 titres.[6]

On sait, qu'en matière historiographique, le premier qui parle pour la postérité a 'raison' pour longtemps – et même, pour aussi longtemps qu'il n'a pas été démenti. Le premier était donc Reinach. Par son propre parcours, il était plutôt enclin à s'intéresser à ce qui se passait au sein de sa propre classe ;[7] de plus, il avait fait des études juridiques, et privilégia cet aspect. C'était là un choix qui pouvait se justifier, puisque le calendrier de l'Affaire avait été largement rythmé par celui de la procédure. Mais ce choix, outre qu'il a ses limites internes (le calendrier de la procédure est lui-même, en partie, déterminé par celui d'une affaire) amena Reinach à négliger certains aspects – notamment, ce qui avait trait à l'action des classes populaires.

La page fut vite tournée. Avec la tournure prise par l'actualité, dans cet avant-1914, le public eut d'autres soucis que cette vieille affaire. Elle était déjà loin, au lendemain de la guerre. Il fallut attendre les années 1920 pour qu'un nouvel intérêt se manifeste mais il se manifesta dans un contexte de revanchardisme allemand qui fit que le

[5] Joseph Reinach, *Histoire de l'Affaire Dreyfus*, t. I à VI (Paris : Ed. de la 'Revue blanche' puis Fasquelle, 1901-08). Tome VII, constituant l'index, parut en 1911.

[6] Paul Desachy, *Bibliographie de l'affaire Dreyfus* (Paris : Cornély et C^{ie}, 1905).

[7] 'C'est colossal. C'est magnifique. C'est un morceau de Vie. Balzac jamais n'a rêvé des choses aussi terribles et aussi noires, /...' (Gina Lombroso Ferrero à J. Reinach, BNF-Manuscrits, N.a.fr 24897, f. 263, 10/8/1906).

public s'intéressa à l'Affaire sous l'angle de l'Etat-Major, et des services de Renseignement : ici encore *exit*, la dimension populaire.

La publication en 1930 des *Carnets* de Schwartzkoppen, l'ex-attaché militaire allemand à Paris, confirma les points acquis. Cela n'empêcha pas l'Affaire de continuer à figurer parmi les grands mystères, et les grandes énigmes. En fait on voit mal quel 'secret' restait à découvrir concernant Dreyfus mais toujours est-il qu'ici encore la dimension populaire importait peu.

C'est aussi dans cet entre-deux-guerres que se met en place la vision de l'Affaire comme une pièce de théâtre, fertile en rebondissements – ce qu'elle avait été d'une certaine manière, en son temps, mais qu'elle avait cessé d'être, en termes d'analyse historique.

Au total on aboutit à ce paradoxe : c'est durant ces décennies où les acteurs et témoins sont encore vivants (période qui s'achève en 1935 avec la mort du capitaine) que l'aspect politique et social est le plus effacé, alors même que l'Affaire avait 'divisé le pays en deux'. Mais ce paradoxe est aisé à comprendre. Un des deux camps cherchait surtout à se faire oublier, et il s'exprimait peu ; à la limite les antidreyfusards ne parvenaient pas même à nommer leur propre défaite, et en parlaient pudiquement comme du *temps où les Français ne s'aimaient pas* ;[8] leur production spécialisée, qui continuait de circuler, n'appelait pas de réponse.[9] Dans l'autre camp, une unanimité de type républicain s'était réalisée autour de l'ouvrage de Reinach. Et tant pis, si comme souvent en pareil cas, une facile unanimité recouvrait un profond malaise – celui qui entourait la honte de la 'grâce' accordée à Dreyfus, en 1899, alors qu'on le savait innocent.

[8] Cette expression figure notamment sous la plume d'un admirateur de Drumont, Jean Lemoine : *Les Dessous d'un internement arbitraire en Tunisie* ou *Trente années de persécution juive* (Paris : Baudinière, 1937), p. 126.

[9] La 'bible' des antidreyfusards, parue en 1909 sous pseudonyme Henri Dutrait-Crozon et qui fit l'objet de diverses rééditions, avait pour titre : *Précis de l'affaire Dreyfus* (Paris : Nouvelle Librairie Nationale). En aucune façon, elle ne constituait une base de discussion – ce n'était qu'un acte de foi, visant à insinuer le doute.

Deux arrangeantes réécritures

Une opinion couramment admise veut que la seconde guerre mondiale aît ici constitué une parenthèse, sur le plan historiographique : notre impression est que l'on est plutôt, face à ce que les mathématiciens appellent un *jeu à somme nulle*. D'un côté, la période vichyste poussait à l'évocation de l'Affaire car celles et ceux qui avaient connu les antidreyfusards et qui étaient encore de ce monde en 1940 avaient eu littéralement l'impression d'avoir 'les mêmes', sous les yeux, lorsqu'ils avaient eu devant eux les pétainistes. Mais d'un autre côté cette vieille affaire, qui n'avait pas même fait de morts en métropole (il y en eut, mais en Algérie) pouvait sembler dérisoire, comparée à l'horreur nazie dont le public venait d'apprendre l'existence.

Au lendemain de la guerre l'Affaire entra définitivement dans les livres scolaires (au chapitre 'Troisième République'). En résulta, ici encore, une vision dépassionnée à laquelle on pouvait s'attendre, mais sur laquelle pesait désormais une vigilance sourcilleuse. D'abord parce que les années trente puis la période de l'Occupation venaient de montrer que l'Affaire n'avait pas été une 'simple flambée' et qu'à côté de la *France des droits de l'homme* en existe une autre, qui n'attend jamais que l'occasion : à travers le rappel des faits, même lointains (1898) c'est ici l'image de l'*unité nationale*, qui risquait de se trouver écornée. Ensuite parce que la *raison d'Etat* et l'*autorité de la chose jugée*, qui avaient été au centre de l'Affaire, n'avaient pas miraculeusement cessé d'exister ; pas plus que n'avait cessé d'exister le fossé qui à l'heure actuelle encore sépare ceux qui préfèrent une injustice à un 'désordre', et ceux qui font le choix inverse. Enfin l'antisémitisme était alors loin d'avoir disparu de la société française, même s'il ne s'agissait pas d'un antisémitisme déclaré mais d'un antisémitisme feutré, celui qui faisait que dans les années cinquante, dans la grande ou la petite bourgeoisie, on pouvait encore trouver normal de s'adresser à un juif en lui donnant du 'vous autres'. Aussi pour toutes ces raisons, et avec pour priorité de s'en débarrasser, l'Affaire fut-elle présentée sans beaucoup plus de réflexion comme le *triomphe de la République*, et comme appartenant au passé.

Cette idée que l'Affaire appartenait au passé, et l'illusion que 'tout' avait été dit, explique aussi la facilité avec laquelle elle glissa

peu à peu du terrain de l'Histoire sur celui de l'Histoire sociale. Or cette discipline était contrôlée par des auteurs qui avaient peu à refuser au Parti communiste (et à son précurseur d'avant-1920 le Parti socialiste) et qui virent dans cette affaire le moyen d'accréditer l'image d'une gauche politique qui aurait été *morale*, à l'origine : la tâche leur était d'autant plus facile que cette affaire est considérée comme l'événement fondateur de la gauche politique. Et peu importe la réalité d'époque, du point de vue 'mémoriel', dès lors qu'il est admis : peu importe que *tous* les dreyfusards n'aient pas été de gauche (on a pu le voir avec Reinach), ou que tout le monde à gauche n'aît pas été dreyfusard.[10] En revanche la mobilisation spontanée des classes populaires est à évacuer, dans cette optique, car elle place en mauvaise lumière un Parti socialiste dont le souci en 1898, jusqu'aux élections du mois de mai, avait été de ne pas perdre les voix des antisémites : six jours après la parution de *J'Accuse!* le groupe parlementaire socialiste avait encore signé un communiqué[11] qui présentait l'Affaire comme un affrontement entre bourgeois cléricaux et 'capitalistes juifs', ce qui était non seulement odieux mais stupide (en janvier 1898 l'Affaire n'est pas une rivalité interne au sein de la bourgeoisie : elle oppose de manière dramatique, dans la perspective de ce qui ne s'appelle pas encore le populisme,[12] la République, à un ennemi qui a su voir dans l'antisémitisme le moyen de faire l'unité autour de lui ; et lorsque, par la suite, la bourgeoisie moderniste verra dans l'innocence de Dreyfus le moyen de jouer sa propre carte, l'affrontement opposera les laïques, aux cléricaux, mais en aucune façon et à aucun moment les capitalistes juifs aux capitalistes chrétiens). Du côté des syndicats ensuite cette mobilisation populaire

[10] Outre la crainte de la récupération politicienne, le préjugé antisémite fut à l'origine de certaines défections ; cf. étude de Zosa Szajkowski, 'L'antisémitisme et le mouvement ouvrier français à l'époque de l'affaire Dreyfus', *Tsafon*, n. 16, hiver 1994, pp. 26-68 (trad. de la brochure de l'auteur parue en 1948 à New York en yiddish, *Antisemitism in der franseyzisher arbeter bavegung fun Fourierism biz sof Dreyfus-Afer 1845-1906*).

[11] 'Manifeste des députés socialistes', *La Petite République*, 20/1/1898, p. 1.

[12] En France la notion de *populisme* apparaît à la fin des années 1920, dans le cadre du débat littéraire ; dans les années 1890 ce terme ne servait qu'à désigner les membres du Parti populiste, américain.

est a posteriori accablante pour la CGT qui non seulement brilla par son absence mais qui à la fin de l'année, lors de son Congrès, présenta cette affaire comme un conflit entre Juifs et Chrétiens dans lequel 'Nous, Travailleurs, [...], nous n'avons pas à prendre parti'.[13] Cette mobilisation enfin gênait ceux des auteurs qui tentaient et qui tentent encore parfois de présenter comme étant la mère de cette bataille une *Ligue des Droits de l'Homme* qui n'existait pas même, en février, au moment du procès Zola.

Aussi ces spécialistes ont-ils mis l'accent sur tout ce qui est postérieur à ce procès Zola (qui apparaît clairement comme un tournant, tant c'est à ce moment que ce combat devient *more than a trial* – un peu plus qu'un procès, pour ici reprendre la belle formule de Robert L. Hoffmann[14]) et minimisé tout ce qui est antérieur. Mais c'est là, priver le lecteur d'un élément essentiel : ce fut dès la parution de *J'Accuse!* que les anti-dreyfusards durent renoncer à tenir meeting dans les quartiers et les faubourgs ; non pas, qu'on y aît été assurés de l'innocence de Dreyfus – à laquelle Clemenceau lui-même ne croit pas encore lorsqu'il publie la lettre de Zola[15] – mais parce qu'on avait compris que derrière l'agitation antidreyfusarde c'était l'ennemi de toujours qui tirait les ficelles. Et cette riposte joua un rôle crucial, en ces heures où si on en croit Jules Isaac : 'la possibilité d'une nouvelle Saint-Barthélémy – contre Juifs et Protestants [...] – n'était pas exclue'.[16] De son côté Constant Martin, connu pour avoir été délégué à la Commune de Paris mais qui fut également très actif pendant l'Affaire, notera en juin 1899 :

[13] CGT, *Xe Congrès national corporatif tenu à Rennes les 26, 27, 28, 29, 30 Septembre et 1er Octobre 1898, Compte-rendu des travaux du Congrès* (Rennes : Imprimerie des Arts et Manufactures, 1898), p. 63.
[14] Robert L. Hoffman, *More Than a Trial* (New York : The Free Press, 1980).
[15] Georges Clemenceau, *L'Iniquité* (Paris : Stock, 1899), p. V.
[16] Jules Isaac, *Expériences de ma vie*, t. I (Paris : Calmann-Lévy, 1959), p. 131.

> Si nous n'avions pas pris parti, si nous n'étions pas entrés en lutte à temps, à l'heure qu'il est les gueulards de l'antisémitisme, les 'Vive l'armée !', les jésuites seraient les maîtres de la rue et du pouvoir.[17]

C'est donc plutôt autour de la période postérieure (été 1898), et de la personne de Jaurès, que ce milieu de spécialistes se regroupa – à tel point, que la recherche sur l'Affaire fut bientôt identifiée aux 'études jaurésiennes'. Nul ne conteste le rôle que joua le leader socialiste, par ses écrits (dont *Les Preuves*, série parue dans la *Petite République*, du 10 août au 20 septembre 1898), et par ses interventions. Mais ce n'est pas manquer de respect à sa mémoire que de rappeler qu'il n'aurait rien 'pu' – la même remarque vaut pour Zola, six mois plus tôt – s'il n'avait trouvé le soutien de ces classes populaires vis-à-vis desquelles nos post-jaurésiens, derrière un langage ouvriériste, entretiennent un rapport de fondamentale défiance.

On sait aussi, que non contents de se présenter comme *ceux qui ont tout fait*, les héritiers par procuration de la lutte sociale aiment à se présenter comme ceux qui ont tout fait *les premiers*. C'était là plus délicat puisque la riposte sur le terrain fut notoirement impulsée par la campagne de presse du *Libertaire*,[18] relayée par des militants proches de ce journal, et par la minorité socialiste-révolutionnaire dite allemaniste ;[19] et ce fut également le mouvement anarchiste qui organisa le premier meeting en faveur de la révision. Qu'à cela ne tienne, il suffisait de raconter au lecteur qu'il avait été victime d'une illusion durable, comme l'a fait un nommé Jean Maitron : 'le fait que Bernard Lazare professait des opinions anarchistes a pu faire illusion et de là vient sans doute le rôle prééminent accordé aux compagnons /...'.[20]

---

[17] Constant Martin, 'Coup d'œil d'ensemble', *Le Journal du Peuple*, 10/6/1899, p. 1. A signaler, concernant C. Martin, la création en avril 1898 de l'hebdomadaire de combat *Le Droit de vivre*.

[18] Cf. notre étude L. Nemeth, 'Un accélérateur d'énergies dans l'espace dreyfusard : Sébastien Faure, du début de l'Affaire au procès Zola', *Historical Reflections/Réflexions Historiques*, vol. 31 n. 3, Fall 2005, pp. 409-32.

[19] Cf., sur ces militants et l'Affaire, Maurice Charnay, *Les Allemanistes* (Paris : Rivière, 1912), pp. 92-101.

[20] Jean Maitron, *Histoire du mouvement anarchiste en France (1880-1914)* (Paris : SUDEL, 1951), p. 308.

Même la psychologie de bazar fut sollicitée : 'à partir de février 1898, S. Faure multiplie les réunions et rachète par une activité inlassable l'inaction qui a été jusqu'ici la sienne et celle de ses amis'.[21]

Il y a bien eu en 1978 une historienne courageuse, en la personne de Nelly Wilson, pour signaler que le maestro avait ici raconté le contraire de la vérité.[22] Mais le milieu concerné, en France, ne maîtrisait encore qu'imparfaitement la langue anglaise. Il ne semble d'ailleurs pas que cette critique aît été beaucoup mieux entendue lorsqu'elle fut traduite, sept ans plus tard.[23] On continua de se prosterner devant le contraire de la vérité. Et en 1994, année choisie pour la commémoration éditoriale de l'Affaire, la boucle était bouclée. Il n'y avait plus besoin que de venir confirmer : 'On a longtemps cru les anarchistes plus précocément dreyfusards que les autres. Cette légende, dont Jean Maitron a fait justice (sic) /...'.[24]

Enfin, à la faveur du quasi-monopole dont il disposa,[25] ce milieu parvint à imposer comme ayant constitué la norme, le comportement du Parti socialiste ; et ce devint un tic de plume que d'affirmer que la mobilisation en faveur de Dreyfus avait été *tardive*. Certes, chaque jour passé par ce prisonnier à l'île du Diable était un jour de trop. Mais si on prend pour point de départ de l'Affaire la mi-novembre 1897, et si on considère le degré de mobilisation déjà atteint en février 1898, on est amené à nuancer ce mot, *tardif*.

---

[21] J. Maitron, *Histoire*, p. 312. On aura noté au passage la petite tromperie –'février 1898' – concernant la date d'entrée en scène de Sébastien Faure.

[22] Nelly Wilson, *Bernard-Lazare : Antisemitism and the problem of Jewish identity in late nineteenth-century France* (Cambridge University Press : 1978), pp. 200-02.

[23] Nelly Wilson, *Bernard-Lazare : L'antisémitisme, l'affaire Dreyfus et la recherche de l'identité juive* (Paris : Albin Michel, 1985), pp. 270-73.

[24] Madeleine Ribérioux, 'Anarchistes et socialistes', in Laurent Gervereau et Christophe Prochasson (dir.), *L'Affaire Dreyfus et le tournant du siècle* (Nanterre : BDIC, 1994), p. 136.

[25] Le monopole était ici d'autant plus abusif que l'ouvrage qui apporta le plus, parmi ceux publiés en France dans l'après-1945, ne provient pas de ce milieu ; il s'agit de Marcel Thomas, *L'Affaire sans Dreyfus* (Paris : Fayard, 1961).

Des relectures erratiques

Ce qui n'était à gauche qu'une tentative d'appropriation, dont on voit mal pourquoi cette affaire y aurait échappé, allait prendre une toute autre tournure avec mai 1968, dont on ne dira jamais assez le traumatisme que ce fut pour les tenants de l'ordre établi. La reprise en mains qui suivit dans les milieux académiques eut pour conséquence une crispation, autour du discours légaliste et 'républicain'. Aussi ce devint une figure imposée que de présenter l'Affaire comme un triomphe de la République, non plus seulement contre ses ennemis du moment, mais contre tous les dangers : le boulangisme, Panama, et bien sûr les anarchistes – ici présents à contresens, au titre de la période des bombes (en fait déjà achevée lorsque Dreyfus fut arrêté). Un sommet dans ce canevas de lecture, qui n'allait pas tarder à envahir la sphère officielle, aura été atteint en 2002 avec le discours annuel à la maison de Zola. Le Président de la République déclara : 'En ces premières années du vingt-et-unième siècle, nous souvenir d'Emile Zola, [...] c'est dire notre refus des extrémismes, de tous les extrémismes'.[26] Personne ne semble s'être aperçu que l'orateur était en train de mettre sur le même plan les antidreyfusards, et ceux qui les avaient combattus – à commencer par un certain Zola, qui malgré la modération de ton qui a parfois été attribuée à *J'Accuse!* avait été considéré comme un révolutionnaire (par les pouvoirs publics, comme par ses partisans). 'Pourrons-nous toujours trouver un révolutionnaire comme Zola?' écrivait en décembre 1899 à Péguy un de ses correspondants.[27]

On sait aussi qu'à dater de mai 1981 le légalisme strict ne fut plus une question de droite ou de gauche. Ce fut jusqu'à la notion de *lutte*, qui devint elle-même tabou – il n'y a pas besoin de lutter, quand il suffit de faire confiance au pouvoir éclairé! La culture de gouvernement de la gauche au pouvoir alla bientôt si loin qu'un de ses ministres a pu se livrer, dans un ouvrage sur l'Affaire paru en 1983 (et réédité en 1994), à une affirmation qui à elle seule pourrait justifier

[26] Cité dans notre étude 'Un accélérateur d'énergies', p. 412.
[27] 'Lettre du provincial', *Cahiers de la quinzaine*, premier cahier, 5 janvier 1900, p. 17.

toute affaire. A propos du procès de Rennes – ce procès dont la France d'aujourd'hui continue de porter le poids, à travers la preuve qui fut faite que l'Etat ne se déjuge pas si facilement –, et à propos de Waldeck-Rousseau (qui toléra que le ministère public demande la condamnation de Dreyfus, alors même qu'on le savait innocent), ce ministre écrit :

> Pouvait-il faire davantage, ordonner que le commissaire du gouvernement abandonnât l'accusation, peser de tout son poids sur le cours du procès ? [...] Ce que certains dreyfusards ne voient pas, dans la fièvre du combat, c'est qu'il est le chef du gouvernement de la France, et non l'avocat de Dreyfus.[28]

On a bien lu : le soutien à Dreyfus était ici présenté comme une fièvre, par un auteur qui eût énergiquement protesté si on l'avait accusé de la moindre concession à la partie adverse. Quant à la notice 'Alfred Dreyfus' du *Dictionnaire critique de la République*, de même orientation politique et parue en 2002, elle indique, à propos des juges qui prononcèrent la cassation : 'leur arrêt historique suggère que la justice finit toujours par triompher dans la République'.[29] Mais, même si on admet que la justice *finit* toujours par triompher, elle a parfois besoin d'être encouragée, comme le notait Sébastien Faure en 1899 : 'les conseillers à la Cour de Cassation ne sont pas, ne peuvent pas être indifférents aux bruits et aux émotions du dehors'.[30]

Une autre forme ingénue d'évacuation du politique est celle qui consiste à présenter l'Affaire comme une *querelle d'intellectuels* – ce qu'elle fut, *aussi*. Mais cette présentation, derrière sa nostalgie d'une époque où les intellectuels ne faisaient (soi-disant) 'pas de politique', est peu recevable. Mille intellectuels s'opposant à mille autres peuvent constituer au plus, une querelle d'intellectuels, mais il faut quelque chose en plus pour faire une affaire. Et ce 'quelque chose' a été bien résumé par le docteur Jean-Louis Lévy, petit-fils du capitaine, dans

[28] Jean-Denis Bredin, *L'Affaire* (Paris : Julliard, 1983), p. 367.
[29] *Dictionnaire critique de la République* (Paris : Flammarion, 2002), p. 1190, notice 'Alfred Dreyfus'.
[30] Sébastien Faure, 'Agissons!', *Le Journal du Peuple*, 14/5/1899, p. 1.

une postface parue en 1982 : 'Sans l'opinion qui en est le moteur, il n'y a pas d'affaire Dreyfus'.[31]

A mentionner également, sur le terrain culturel, le regain d'intérêt pour Bernard-Lazare. Mais ce n'est souvent que prétexte à tirer le lecteur en direction de Péguy : non pas, celui qui fut le protagoniste de l'Affaire, mais celui dont le nom allait devenir synonyme de 'mystique'. Bref, à la dégradation de la mystique dreyfusiste en calculs politiciens (telle que la fustigea si bien Péguy[32]) succède la dénaturation du politique en pure 'mystique'.

Les commémorations officielles enfin, à dater de 1994, ont donné lieu à une production qui a peu apporté et a parfois même constitué une régression comme avec cette biographie[33] qui se voyait déjà faire jouer à Dreyfus un rôle qui ne fut pas et ne pouvait pas être le sien (il pouvait bien, protester tant qu'il le voulait sans que cela ne troublât la tranquillité des autorités).

Mais ni les réécritures, ni les relectures qui vont parfois très loin chercher *la petite bête*,[34] n'y peuvent rien changer : il aura fallu pas moins de toute une affaire pour que l'Etat finisse, sinon par reconnaître ses torts – aucune sanction ne fut prise[35] –, au moins, par reconnaître l'innocence de Dreyfus. Et il le fit avec toute la vachardise dont sait être capable l'Etat, vis-à-vis de ceux qui ont osé défendre

[31] Jean-Louis Lévy, 'Alfred Dreyfus, anti-héros et témoin capital', in Alfred Dreyfus, *Cinq années de ma vie* (Paris : Maspero, ed. 1982), p. 239.

[32] Charles Péguy, 'Notre jeunesse', *Cahiers de la quinzaine*, douzième cahier de la onzième série, 1910, p. 216.

[33] Vincent Duclert, *Alfred Dreyfus. L'honneur d'un patriote* (Paris : Fayard, 2006). Le titre, à lui seul, donne une juste idée du contenu, infantilisant.

[34] Le lecteur spécialiste aura déjà reconnu Pierre Gervais, Romain Huret et Pauline Peretz, 'Une relecture du "dossier secret" : homosexualité et antisémitisme dans l'affaire Dreyfus', *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n. 1, jan. 2008, pp. 125-60.

[35] Marcel Thomas, 'De la dégradation à la réhabilitation. Quelques repères', in Cour de cassation, *De la justice dans l'affaire Dreyfus* (Paris : Fayard, 2006), p. 56. A propos de sanction nous signalons que le colonel qui en 1994 avait été 'révoqué' pour s'être livré à une présentation malencontreuse de l'Affaire dans un bulletin interne a depuis longtemps retrouvé son poste ; le ministre François Léotard avait prononcé cette 'révocation' dans un contexte de surenchère droite–gauche mais l'avait fait sous une forme (la sanction avait été prise sans que l'agent n'aît eu accès à son dossier) permettant ensuite sa discrète annulation par le Tribunal administratif.

leur droit : les années passées en captivité par ce capitaine ne furent pas même prises en compte dans le calcul de sa retraite.

La perte de mémoire évoquée ici est un phénomène qui ne concerne pas cette seule affaire, et qui a de multiples causes : on pourrait citer la gêne, assez commune chez les historiens français, à aborder tout ce qui a trait à la rue (Stephen Wilson s'est étonné, dans le cas de janvier–février 1898, de leur discrétion sur les émeutes antisémites[36]) ; la défiance, qu'ils partagent avec les politiciens, envers les comportements de type spontané ; ou encore leur difficulté à 'penser' les moments où le pays aura été ouvertement divisé.

Les modifications structurales de la population sont également à prendre en compte. Beaucoup, même parmi celles et ceux qui se reconnaissent dans le combat qui fut mené alors (nous parlons bien du combat lui-même et non de son résultat, autour duquel une relative unanimité s'est établie depuis longtemps), ne s'identifient pas spontanément à ce peuple des faubourgs ou à ce peuple des boulevards dont il a été ici question à la première ligne : c'est sur la notion même de mémoire 'populaire', qu'il conviendrait de s'interroger.

Enfin cet épisode est loin d'être le seul à propos duquel le divorce est total entre histoire officielle, et mémoire dite populaire. C'est jusqu'à l'expression 'affaire Dreyfus' qui n'a pas le même sens, d'un côté ou de l'autre. En haut lieu on persiste à y voir la touchante histoire, de la justice qui aura fini par triompher. Tandis que du côté de la *France d'en bas*, comme a pu la qualifier non sans mépris un de ces messieurs, on n'y voit souvent qu'une page de plus, dans la longue liste des turpitudes de la classe dirigeante.

Il est probable toutefois que la perte de mémoire aurait eu ici la partie moins facile, si la mémoire avait été entretenue. Or elle ne l'a pas vraiment été (hors du cercle de famille). Car si la libération de Dreyfus fut *aussi*, de fait, la victoire des classes dites subalternes, l'Affaire ne fut en aucun cas une victoire pour celles-ci. En réalité, comme l'a noté Jean-Pierre Peter dans la revue des *Annales*, ce qui

[36] Stephen Wilson, *Ideology and Experience. Antisemitism in France at the Time of the Dreyfus Affair* (East Brunswick, London and Toronto : Associated University Press, 1982), pp. 106-07.

avait triomphé était *une certaine forme* de la République, et c'était l'ordre.[37] Cette affaire eut aussi pour conséquence directe l'arrivée au pouvoir d'ex-dreyfusards (Briand, Clemenceau) qui une fois en place ne furent pas tendres envers le peuple. Tout cela a finalement été admis par Victor Basch, quarante ans plus tard :

Le seul résultat tangible de l'Affaire fut la séparation des Eglises et de l'Etat. Pour tout le reste, ce ne fut que déception. [...] Le peuple se sentit trompé. Après avoir sollicité son aide, on l'avait abandonné. Aucune de ses justes revendications n'avait été satisfaite. Alors, il se détourna de ceux avec lesquels, pour lesquels il avait combattu. Le divorce entre la bourgeoisie républicaine, même la plus radicale, et le monde du travail fut total.[38]

Ce n'était pas pour autant que celles et ceux qui avaient mené ce combat en éprouvaient de regret. Mais on conçoit, que tout triomphalisme aît pu leur apparaître hors de propos.

[37] Jean-Pierre Peter, 'Dimensions de l'Affaire', *Annales ESC*, n. 6, 1961, p. 1163.
[38] Victor Basch, 'Alfred Dreyfus et l'"Affaire"', *La Lumière*, n. 430, 3/8/1935, p. 3.

V

Spectres de *Madame Bovary* : la transfictionnalité comme remémoration

Richard Saint-Gelais

Revenir, après bien d'autres[1] sur la question des rapports entre littérature et souvenir, cela peut se faire, entre nombreuses autres façons, en rappelant le péril que l'écriture fait courir à la mémoire. Platon, dans son *Phèdre*, opposait la mémoire vive, celle qui est en nous, à la mémoire extérieure et figée du discours écrit, incapable de répondre aux questions que nous serions tentés de lui poser et qui, en suscitant une fausse confiance, laisse l'oubli s'insinuer en nous :

> cet art produira l'oubli dans l'âme de ceux qui l'auront appris, parce qu'ils cesseront d'exercer leur mémoire : mettant, en effet, leur confiance dans l'écrit, c'est du dehors, grâce à des empreintes étrangères, et non du dedans, grâce à eux-mêmes, qu'ils feront acte de remémoration.[2]

On sait le sort que Derrida a fait à cette conception qui oppose l'extériorité du texte à la présence à soi du *logos*. Mais sa réponse ne consistera pas tant à renverser cette opposition qu'à la travailler de

[1] Signalons quelques-uns des titres qui se sont ajoutés depuis une quinzaine d'années à l'abondante bibliographie sur la question : Richard Terdiman, *Past Present. Modernity and the Memory Crisis* (Ithaca : Cornell University Press, 1993) ; Harald Weinrich, *Léthé. Art et critique de l'oubli*, trad. de l'allemand par Diane Meur (Paris : Fayard, 1999) ; Éric Méchoulan, *Le Livre avalé. De la littérature entre mémoire et culture* (Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 'Espace littéraire', 2004) ; Isabelle Daunais, *Les Grandes Disparitions. Essai sur la mémoire du roman* (Paris : Presses de l'Université de Vincennes, 'L'Imaginaire du texte', 2008).

[2] Platon, *Phèdre*, trad. française de Luc Brisson (Paris : GF Flammarion, 1989), p. 178.

l'intérieur, en voyant dans l'écriture cela même qui permet l'écart entre le dedans et le dehors, le vivant et le non-vivant, la présence et l'absence.[3]

Ce débat dont on ne sous-estimera pas l'importance ne dispense pas d'une autre question, dirigée en quelque sorte en sens inverse : non pas vers le texte comme prothèse ou substitut de la mémoire, comme dépôt (inerte selon Platon) de souvenirs, mais vers le destin mémoriel du texte, vers ce qu'il advient de celui-ci une fois qu'il devient lui-même objet de souvenir. Comment se souvient-on d'un texte? Voilà une question qui aurait peut-être embarrassé Platon, et qui semble bien embêter les critiques littéraires, qui l'ont un peu trop rapidement abandonnée à la psychologie cognitive. C'est peut-être parce que les textes, même simples en apparence, sont des dédales, des réseaux de signes que nous parcourons en toute confiance, certains qu'ils s'inscrivent en nous, mais dont la mémoire s'accommode mal, retenant capricieusement, mélangeant volontiers épisodes ou personnages, réécrivant subrepticement ce qui a été lu. Aussi la relecture, dont nous faisons grand cas, est-elle bien souvent, d'abord, une confrontation du labyrinthe réel du texte et de celui que notre mémoire a silencieusement tracé à sa place.

On peut, optant pour une autre ruse, aborder non pas le souvenir que des lecteurs peuvent garder d'un texte, mais des souvenirs en quelque sorte coagulés, pris en écriture. Que se passe-t-il lorsqu'un texte se fait dépositaire de la mémoire, ou plutôt d'*une* mémoire d'un texte antérieur? Qu'est-ce qu'un tel texte demande à son propre lecteur? Quel souvenir de la première œuvre présuppose-t-il – ou non – chez celui qui le lit? Comment participe-t-il à la remémoration collective de cette œuvre initiale?

Ces questions, on peut se les poser en se penchant sur *Madame Bovary*, ou plus exactement sur un certain nombre d'œuvres publiées ces dernières années en France ou au Québec et qui ont en commun de revisiter, d'une façon ou d'une autre – on verra que les manières varient passablement –, le roman de Flaubert. Des œuvres fortement intertextuelles donc ou, pour introduire une précision qui aura ici son

[3] Jacques Derrida, 'La Pharmacie de Platon', dans *La Dissémination* (Paris : Seuil, 'Tel Quel', 1972), pp. 77–212.

importance, transfictionnelles. La transfictionnalité est un type un peu particulier d'intertextualité qui consiste à revenir sur un univers fictif déjà mis en place dans une première œuvre, en produisant une œuvre seconde qui prolonge cet univers, en offre une version différente ou même en modifie le cours.[4] Cela se rapproche de l'hypertextualité telle que l'entend Genette[5], mais s'en distingue en ce que la relation transfictionnelle tend à occulter le lien de texte à texte, sur lequel elle repose en dernière instance, au profit d'une continuité à hauteur de monde fictif. À la différence de la parodie et du pastiche, dont les objets sont des textes ou des ensembles de textes, la transfictionnalité se présente sous le mode du prolongement ou de la modification *diégétique*, supposant ainsi la rémanence de l'univers fictif original et même l'existence, en son sein, de replis où le continuateur trouvera (en les inventant, bien sûr) de quoi nous en apprendre davantage sur les personnages, quand ce n'est pas de nous offrir à leur sujet des révélations plus ou moins étonnantes.

Il se trouve que, depuis quelques décennies, *Madame Bovary* a fait l'objet d'une véritable surenchère transfictionnelle : c'est près d'une vingtaine de 'bovaryations' qui ont été publiées, d'une nouvelle burlesque (mais métafictionnellement ingénieuse) de Woody Allen aux réflexions sérieuses du 'roman-essai' que Jean Améry a consacré à Charles Bovary.[6] Plusieurs de ces récits adoptent la forme classique de la continuation ; il s'agit alors de franchir la clôture narrative en amenant l'histoire au-delà des bornes temporelles imposées par le

[4] Pour plus de précisions, voir Richard Saint-Gelais, 'La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité', dans Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction* (Québec / Bordeaux : Nota bene / Presses Universitaires de Bordeaux, 2002), pp. 43-75, et 'Transfictionality', dans David Herman, Manfred Jahn et Marie-Laure Ryan (dir.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Londres : Routledge, 2005), pp. 612-13.

[5] 'J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons alors *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation*' in Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris : Seuil, 'Points', 1982), p. 16.

[6] Woody Allen, 'The Kugelmass Episode', dans *Side Effects* (New York : Random House, 1980) ; Jean Améry, *Charles Bovary, médecin de campagne, portrait d'un homme simple, roman-essai*, trad. de l'allemand par Françoise Wuilmart (Arles : Actes Sud, 1991 [1978]).

récit original. La mort des époux Bovary, dans le roman de Flaubert, laissant peu de choix aux continuateurs, on ne s'étonnera pas que plusieurs de ceux-ci consacrent leurs efforts à leur fille Berthe, sur laquelle ont été écrits deux *Mademoiselle Bovary*, celui de Raymond Jean et de Maxime Benoît-Jeannin, ainsi que *La Fille d'Emma* de Claude-Henri Buffard[7] ; mais c'est peut-être aussi que la fin de *Madame Bovary*, qui paraît tracer à l'avance l'existence (fort peu romanesque) de la jeune fille[8], constitue un défi irrésistible pour les continuateurs.

La seconde formule adoptée par les écrivains transfictionnels consiste à retraverser la diégèse de *Madame Bovary* en modifiant la *perspective* sur les événements ; il s'agit alors d'en offrir une nouvelle version, celle du personnage à travers les yeux duquel l'histoire est reconsidérée. Charles, l'époux d'Emma, est ici le candidat le plus souvent retenu puisque en plus du *Charles Bovary, médecin de campagne* de Jean Améry, déjà signalé, il existe deux *Monsieur Bovary*, ceux de Laura Grimaldi et d'Antoine Billot[9]. Cette récurrence des intitulés (deux *Mademoiselle Bovary*, deux *Monsieur Bovary*) dit bien entendu la place que le titre du roman de Flaubert occupe dans l'imaginaire littéraire contemporain. Pour en revenir aux versions avec changement de perspective, Sylvère Monod confie audacieusement la focalisation de son *Madame Homais*[10] à un personnage très secondaire de *Madame Bovary*, mais apte à jeter un éclairage intime sur l'une des figures les plus marquantes du roman : le pharmacien Homais, incarnation de la bêtise pédante, que Monod décrit à travers le regard de

[7] Raymond Jean, *Mademoiselle Bovary* (Arles : Actes Sud, 1991) ; Maxime Benoît-Jeannin, *Mademoiselle Bovary* (Paris : Belfond, 1991) ; Claude-Henri Buffard, *La fille d'Emma* (Paris : Grasset, 2001).

[8] 'Quand tout fut vendu, il resta douze francs soixante et quinze centimes qui servirent à payer le voyage de mademoiselle Bovary chez sa grand-mère. La bonne femme mourut dans l'année même ; le père Rouault étant paralysé, ce fut une tante qui s'en chargea. Elle est pauvre et l'envoie, pour gagner sa vie, dans une filature de coton', in Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Présentation, notes et transcriptions de Pierre-Marc de Biasi (Paris : l'Imprimerie nationale, 1994), p. 529.

[9] Laura Grimaldi, *Monsieur Bovary*, trad. de l'italien par Geneviève Leibrich (Paris : Métailié, 'Bibliothèque italienne', 1995 [1991]) ; Antoine Billot, *Monsieur Bovary* (Paris : Gallimard, 'L'un et l'autre', 2006).

[10] Sylvère Monod, *Madame Homais* (Paris : Belfond, 1988).

son épouse – d'ailleurs aussi désabusée, à sa manière, qu'Emma l'est après son mariage avec Charles, au point de vivre elle aussi une relation extraconjugale (certes moins tumultueuse) avec… le docteur Yanoda, prédécesseur de Charles à Yonville et autre personnage aux confins de l'univers romanesque de *Madame Bovary*. C'est une frontière en quelque sorte impalpable que franchissent les versions transfictionnelles : non pas celle qui interrompt le flux temporel du récit, mais celle qui, tout au long de ce dernier, en restreint le champ aux seuls événements auxquels le narrateur avait accès en vertu de son choix focal. En faisant sauter ce verrou, les versions transfictionnelles affirment tacitement que le monde fictif existe au-delà de ce que le récit initial nous en montrait, ou que la signification imprimée par ce dernier n'est que l'une des interprétations possibles. On ne s'étonnera donc pas du trouble que ces dispositifs peuvent susciter.

Si l'on veut être strict, il faut distinguer la transfictionnalité à proprement parler, qui demande que deux œuvres partagent un même monde fictif, de formules qui relèvent plutôt de la transposition et où le contact entre les œuvres se réduit à une simple similarité. C'est le cas, par exemple, de *L'Arrière-petite-fille de Madame Bovary* de Bernard Marcoux, dont l'héroïne, une jeune Québécoise nommée Béatrice Chevalier, n'est *pas* la descendante de celle de Flaubert – ce qui aurait constitué un lien transfictionnel ténu, mais un lien transfictionnel tout de même. Il faut donc entendre le titre du roman métaphoriquement, comme le signal d'une ressemblance entre les deux personnages, ou entre leurs histoires respectives. La frontière entre les mondes fictifs de Marcoux et de Flaubert est d'ailleurs confirmée par le fait que les personnages du premier connaissent le roman du second, qui est pour eux, comme il l'est pour nous, une œuvre de fiction :

> De loin, elle [Béatrice] réussit à lire le titre d'un des romans [que lit Charles], *Madame Bovary*. Elle se rappelle avoir lu ce roman, il y a longtemps, si longtemps, lui semble-t-il ; elle se souvient d'une femme d'âge mûr, malheureuse, misérable, qui prend un ou deux amants, et qu'elle avait trouvée

> si loin d'elle, tellement loin, qu'elle se disait qu'elle ne lui ressemblerait jamais.[11]

Béatrice ressemble-t-elle à Emma? Superficiellement, oui : mariée depuis quelques années, elle s'aperçoit qu'elle n'éprouve plus de passion pour son époux, lequel semble de toute manière davantage préoccupé par son emploi dans une banque ; Béatrice redécouvrira les émois amoureux à travers sa liaison avec Charles, le jeune homme qui, dans le passage que nous venons de citer, lit *Madame Bovary*. Mais Béatrice jugera cet amour impossible et, à la fin du roman, reviendra à son mari. On aura remarqué que c'est l'amant, et non le mari, qui se nomme ici Charles ; c'est là une des finesses de ce roman qui en comporte peu. Marcoux veut écrire un roman 'près de la vraie vie' et 'indubitablement moderne' (quatrième de couverture), débarrassé des reliquats du passé. 'Je ne vais pas souffrir en silence, nous ne sommes plus au XIXe siècle', se dit l'héroïne, qui se sent négligée par son mari (p. 102). En fait de modernité, le lecteur de *L'Arrière-petite-fille de Madame Bovary* aura droit à l'idylle de deux amants dont les conversations mièvres mêlent déclarations languissantes d'amour et allusions à leurs livres, films et chansons préférés. Cela ressemble par moments à la scène du Lion d'Or, où Emma arrivant à Yonville se découvre des affinités avec Léon.[12] Mais Marcoux, qui est sans doute convaincu que ces œuvres toucheront aussi ses lecteurs, compile dûment, dans une annexe à son roman, la liste des écrivains, cinéastes, peintres, chanteurs et même animateurs de radio mentionnés au fil du récit. Aucune ironie ne traverse manifestement cet étalage de culture, pas plus que le roman lui-même, où Marcoux nous assène une série

[11] Bernard Marcoux, *L'Arrière-petite-fille de Madame Bovary* (Montréal : Hurtubise HMH, 'América', 2006), p. 56. Comme le note Isabelle Daunais à propos d'un dispositif similaire (la mention en tant qu'œuvre de fiction de *La Comédie humaine* dans *L'Éducation sentimentale*), 'Cette reconnaissance explicite de la fiction a pour effet de prévenir ici toute transfictionnalité : se souvenir de Rastignac "dans *La Comédie humaine*", ce n'est pas seulement situer avec plus de précision un personnage cité en exemple illustre, c'est également – et peut-être surtout – établir une barrière entre les mondes', 'Condition du personnage transfictionnel', dans René Audet et Richard Saint-Gelais (dir.), *La Fiction, suite et variations* (Québec / Rennes : Nota bene / Presses universitaires de Rennes, 2007), p. 350.

[12] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, pp. 183-88.

d'opinions qui de toute évidence sont les siennes : sur l'insipidité de la chanson américaine, qui serait incapable de nous atteindre 'jusqu'au plus profond de l'âme' (p. 317) ; sur le manque d'imagination des spécialistes du Ministère de l'Éducation (p. 301) ; sur le fait que 'les hommes devraient faire l'amour à leur femme jusqu'à l'accouchement' (p. 305) ou qu''[u]n beau livre, c'est comme une femme qu'on aime' (p. 204). Les amants de Marcoux n'échappent guère à cette banalité, et débitent obligeamment plusieurs de ces maximes – c'est par exemple à Charles qu'on doit le rapprochement entre la beauté des livres et l'amour des femmes. On en vient à se dire que ces personnages assez insignifiants ressemblent d'assez près à l'idée que Flaubert se faisait de ses 'jeunes premiers'.[13] Mais cette médiocrité échappe visiblement à l'auteur qui s'imagine livrer ici une touchante histoire d'amour ; on en vient à se dire que *L'Arrière-petite-fille de Madame Bovary* s'apparente aux romans qu'Emma lit, ou à ceux qu'elle se fait, à ces histoires de passion étale, sans nuages ni aspérités, hormis quelques escarmouches visiblement téléguidées par l'auteur et faites pour se résoudre aussitôt. On serait donc bien en peine de voir, dans le roman de Marcoux, une relecture de celui de Flaubert : c'est bien plutôt *Madame Bovary* qui paraît lire à l'avance cette *Arrière-petite-fille* qui ne résiste pas à son ironie.

C'est un dispositif assurément plus accompli que propose Robert Lalonde dans son *Monsieur Bovary ou Mourir au théâtre*.[14] Là encore le titre est trompeur, mais cette fois délibérément et de manière assumée. Charles Bovary ne figure pas au nombre des personnages de cette pièce touffue, où il est en revanche beaucoup question de Flaubert : c'est lui, ici, monsieur Bovary, entre autres identités kaléidoscopiques qui se succèdent, s'estompent et resurgissent au long des 19 tableaux de la pièce. Celle-ci se laisse difficilement résumer, sinon par l'idée de tourbillon, de souvenirs et d'imagination mêlés, qui agite un Flaubert agonisant qui voit tour à tour apparaître à son chevet Maupassant, George Sand, Louise Colet, Louis Bouilhet, sa nièce

[13] 'Ce sera, je crois, la première fois que l'on verra un livre qui se moque de sa jeune première et de son jeune premier', Gustave Flaubert, lettre du 9 octobre 1852 à Louise Colet, *Correspondance*, t. 2 (Paris : Gallimard, 'Pléiade', 1980), p. 172.
[14] Robert Lalonde, *Monsieur Bovary ou Mourir au théâtre* (Montréal : Boréal, 2001).

Caroline, mais aussi Salammbô, Emma, Bouvard et Pécuchet... Le texte emprunte largement à la correspondance de Flaubert, découpée et recousue à la manière d'une courtepointe, où le respect de la chronologie importe moins que le bilan désordonné d'une vie qui arrive à son terme, et où le souvenir des amitiés réelles s'entremêle avec celui des êtres imaginaires que Flaubert a créés. Il faut d'ailleurs souligner ce trait que l'on rencontrera à quelques reprises dans le corpus, à savoir la mise en place d'un monde ontologiquement mixte, où l'écrivain peut côtoyer ses personnages, comme dans ce *Monsieur Bovary* où Salammbô séduit Flaubert et où celui-ci demande à Emma de lui rejouer (nous sommes au théâtre...) la scène de sa mort...

Difficile de dire s'il faut entendre cela comme une fictionnalisation de l'écrivain, ainsi tiré du côté du mythe littéraire, ou au contraire comme une manière de conférer une réalité à ses créations. Dans la pièce de Robert Lalonde, ce sont les personnages qui semblent s'émanciper de leur univers fictif pour passer à celui, donné comme réel, où se meut (et se meurt) Flaubert. Dans les autres œuvres cependant, c'est la plupart du temps le mouvement inverse qui s'accomplit, l'écrivain se trouvant inclus dans le monde de ses personnages. Les modalités de cette capture sont diverses. Dans le *Madame Homais* de Sylvère Monod, un incident vient bouleverser la vie tranquille des villageois ; cet incident, c'est la publication de *Madame Bovary*, un roman qui raconte par le menu certains événements survenus quelques années plus tôt ; du coup, tout un chacun veut le lire en essayant tant bien que mal de dissimuler sa curiosité aux yeux de son entourage, et en se demandant comment ce monsieur au nom incertain (Fobert? Foubert? Folbert? Flobert?[15]) a bien pu avoir connaissance de ce tout qu'il étale dans son livre. Mais nul n'est aussi affecté qu'Homais, à ce point perturbé par son portrait qu'il mourra peu de temps après en avoir achevé la lecture.

Dans la *Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary* de Philippe Doumenc[16], Flaubert fait une brève apparition (d'ailleurs décrite comme telle, accentuant son statut d'intrus) dans le cortège funéraire

[15] Sylvère Monod, *Madame Homais*, pp. 203-04.
[16] Philippe Doumenc, *Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary* (Arles : Actes Sud, 2007).

d'Emma. Inversement, dans *La Fille d'Emma* de Claude-Henri Buffard, c'est l'enterrement de Flaubert que Berthe Bovary aperçoit à travers la vitre du train qui la ramène de Yonville à Rouen. Nous reviendrons sur cette profusion des décès dans notre corpus. Mais c'est dans le *Mademoiselle Bovary* de Raymond Jean que Flaubert joue le rôle le plus important, puisque ce bref récit est tout entier consacré à l'escapade de Berthe qui, apprenant qu'il est beaucoup question de sa mère dans un livre, quitte la filature où elle travaille pour aller voir, à Croisset, ce monsieur Flaubert qui a raconté ces choses qui la troublent fort. Il s'établit peu à peu, entre la jeune fille et le vieux monsieur, entre le personnage et son auteur, une relation ambiguë qui ne cessera que lorsque Berthe sera ramenée de force à la filature. L'étrange parenthèse que la lecture de *Madame Bovary* aura introduite dans sa vie se refermera alors.

On voit que, dans plusieurs de ces variations sur *Madame Bovary*, l'intégration du roman de Flaubert dans le monde fictif imaginé par son continuateur a une importante fonction mémorielle. C'est ce roman qui, dans *Madame Homais*, rappelle aux habitants de Ry[17] ce qu'ils ne demandaient qu'à oublier, ramenant brièvement à l'avant-plan un passé peu reluisant. Le mélange de curiosité et de dissimulation (tout le village ou presque lit *Madame Bovary*, même si personne ne veut l'avouer) suggère que ce passé est un spectre et que l'irruption du roman dans la vie de ses personnages agit, pour reprendre la belle formule de Jean-François Hamel, comme une 'revenance de l'histoire'.[18] De même, la découverte du roman de Flaubert, dans le *Mademoiselle Bovary* de Raymond Jean, interrompt l'existence morne et résignée de Berthe, qui découvre dans ce livre non pas ce qu'elle ne voulait pas voir, mais ce qu'elle ignorait, qu'on lui avait caché et dont la révélation brutale la bouleversera :

[17] Monod rétablit en effet le 'véritable' nom du village qui, dans *Madame Bovary*, s'appelle Yonville, tout comme il donne aux personnages leurs noms supposément réels et que Flaubert aurait maquillés : Delphine Bivarot pour Emma Bovary, Hommet pour Homais, etc.

[18] Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité* (Paris : Minuit, 'Paradoxe', 2006).

> Comment ce M. Flaubert, dont le nom s'étalait sur la couverture, avait-il pu écrire tout cela? Comment avait-il *su* tout cela? Pourquoi s'était-il permis de le dire? Et si tant de gens avaient pu lire ces choses, était-elle la dernière à les découvrir? Napoléon [Homais] lui avait dit que le livre était très connu, que l'exemplaire qu'il lui apportait était passé en beaucoup de mains, comme en témoignaient son aspect fatigué et usé, le papier écorné et froissé, et qu'il était indispensable qu'elle le lise maintenant, puisque c'était de sa mère qu'on y parlait. Elle saurait tout.[19]

Dans les deux cas, l'attribution d'une valeur mémorielle au texte de Flaubert a bien entendu un prix, à savoir une lecture en quelque sorte documentaire qui nie implicitement son statut de roman. Mais c'est que nous sommes dans des mondes romanesques, pour lesquels il n'existe pas de solution de continuité entre, par exemple, la vie de Berthe à la filature et les événements relatés dans l'œuvre de Flaubert[20]. Cette dernière n'en présente pas moins cette qualité spectrale que nous avons évoquée plus haut et que confirme le choc ressenti par Berthe ('Elle le lut avec une sorte de panique, pour ne pas dire de terreur, avec une immense avidité en même temps [...]. Le choc fut tel qu'elle resta deux jours et deux nuits clouée dans son lit, en proie à une forte fièvre'[21]). On pourrait rapprocher cette scène de la violente commotion d'Emma lorsqu'elle reçoit la lettre de rupture de Rodolphe[22], sauf que pour Berthe c'est un lien renoué avec le passé jusque-là perdu, et non la fin brutale d'une liaison comme dans le cas de sa mère, qui se produit ici. Mais ce lien fait rupture : après sa lecture de *Madame Bovary*, rien n'est plus pareil pour Berthe, qui ne peut plus retourner à la filature comme si de rien n'était. Il faudra l'intervention d'un inspecteur du Secours Mutuel et d'une religieuse contremaîtresse de la filature pour ramener contre son gré la jeune fille qui en s'installant à Croisset a entrevu une autre existence, désormais inaccessible.

Il faudrait souligner que les dérivés transfictionnels n'ont pas besoin d'inclure le roman de Flaubert dans l'univers des personnages

[19] Raymond Jean, *Mademoiselle Bovary*, p. 10.
[20] À la différence, donc, de la situation de *L'Éducation sentimentale* décrite par Isabelle Daunais (voir note 11).
[21] Raymond Jean, *Mademoiselle Bovary*, pp. 9-10.
[22] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, pp. 345-46.

pour lancer ces derniers dans une entreprise mémorielle. Dans *La Fille d'Emma* de Claude-Henri Buffard comme dans la *Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary* de Philippe Doumenc, par exemple, des personnages tentent chaque fois d'élucider un épisode passé qui pour eux demeure obscur, celui des circonstances du décès d'Emma. À partir de cette prémisse commune, toutefois, ces deux romans empruntent des chemins passablement différents.

La Fille d'Emma est centré, comme son titre l'indique, sur Berthe Bovary, une Berthe qui approche la trentaine et qui revient à Yonville pour se remémorer son enfance et, surtout, pour comprendre ce qui s'est passé et qu'on lui a caché. Le début du roman la montre revisitant les lieux – la rue principale de Yonville, la tombe de ses parents, la maison maintenant abandonnée de la mère Rollet qui fut sa nourrice... – dans l'espoir un peu proustien que le fait de les revoir agisse comme un sésame et lui ramène ce passé enfui. Elle découvre en fait que la mémoire est capricieuse et que la plupart des lieux refusent de livrer leurs secrets – la mémoire involontaire ne se laisse évidemment pas déclencher sur commande. Berthe aura plus de chance en adoptant l'approche frontale, c'est-à-dire en questionnant avec insistance le pharmacien Homais. Celui-ci commence par tergiverser, mais l'obstination de Berthe et les admonestations de son épouse finissent par venir à bout de ses réticences : il révèle donc les infidélités d'Emma, ses dettes, il raconte son suicide et l'impuissance des médecins à la sauver de l'empoisonnement. Ce dernier détail choque Berthe, qui ne comprend pas qu'un pharmacien et un officier de santé ne soient pas parvenus à administrer à la mourante les soins nécessaires. Mais ce qui la trouble surtout est d'apprendre qu'elle-même était présente, qu'elle a assisté à cette scène dont elle n'a pourtant pas gardé le souvenir :

> – Moi? Elle m'a demandée, moi?
>
> – Oui, vous, elle voulait vous voir, vous embrasser. Alors on vous a fait venir.
>
> Berthe resta interdite.
>
> – Vous êtes sûr?
>
> – Je vous revois encore, madame Berthe, dans votre chemise de nuit trop longue, vous aviez les pieds nus, et un regard tellement étonné.

> – Je ne me souviens de rien... Vous trouvez ça normal? J'aurais assisté à l'agonie de ma mère et je ne m'en souviendrais pas?[23]

C'est un sentiment d'altérité qu'éprouve Berthe, à se découvrir protagoniste d'une histoire à laquelle elle ignorait avoir participé, à ne pas se reconnaître dans cette petite fille mal réveillée surgissant du passé comme une inconnue. En somme, elle devient pendant un moment son propre spectre, une revenante qui est à la fois elle-même, puisque Homais lui assure que *ça a bien eu lieu*, et une autre, puisque ce souvenir ne lui appartient pas, que la greffe opérée par le pharmacien ne parvient pas tout à fait à prendre. On aura reconnu les traits paradoxaux, reconnaissance et altérité mêlées, de l'*inquiétante étrangeté* freudienne[24]. Or cette combinaison d'identité et d'altérité est le lot de tous les personnages transfictionnels, ces créatures têtues qui se meuvent de livre en livre, de la plume de Flaubert à celle de ses continuateurs, sans que le lecteur ne sache, par exemple, s'il doit considérer la Berthe de Buffard comme une version de celle de Flaubert, avec toutes les licences que cela lui accorde, ou comme la même personne, décrite à un autre moment de son existence. Les fantômes, ici, ce ne sont donc pas seulement les revenants du passé, ces ombres que dessine le récit d'Homais, mais toutes les figures qui s'agitent au présent – un présent hanté par un texte de 1857 – dans le roman de Buffard, comme dans toutes les suites qui prolongent mystérieusement l'existence romanesque des personnages originaux.

Si l'insistance de plusieurs intrigues sur la remémoration est malgré tout importante, c'est qu'elle attire l'attention sur la traversée à accomplir pour apercevoir les personnages originaux, pour franchir le gouffre entre les époques et entre les textes. Voilà sans doute pourquoi elle joue aussi un rôle important dans la *Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary*, et même un rôle crucial, puisque le roman de Doumenc est consacré à l'investigation policière qui aurait suivi le décès de l'héroïne de Flaubert. On sait le lien qui unit récit policier et reconstruction du passé ; en faisant de *Madame Bovary* un *whodunnit*,

[23] Claude-Henri Buffard, *La Fille d'Emma*, p. 110.
[24] Voir Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. de l'allemand par Bertrand Féron (Paris : Gallimard, 1985 [1912]).

Doumenc exacerbe un dispositif qui traverse plus discrètement les autres variations. Cet accident qui, dans *Madame Bovary*, cache trop visiblement un suicide ne dissimulerait-il pas, en fait, une vérité plus inavouable encore? Remi, le jeune policier dépêché à Yonville pour interroger les témoins – Homais, Charles, mais aussi le marchand Lheureux, Rodolphe Boulanger, la bonne Félicité, etc. – finira par recueillir une cascade d'aveux, de madame Homais, puis de son époux, puis de Charles, qui s'accusent tour à tour d'avoir assassiné Emma. La vérité est plus incroyable encore : c'est Larivière, le médecin appelé au chevet de la mourante, qui l'a étranglée – il savait que l'arsenic ne suffirait pas à la faire mourir – de manière à ce qu'elle ne puisse révéler la liaison qu'elle avait avec lui... Ce feu d'artifice qui s'embarrasse peu de vraisemblance, ce récit encombré de candidats à l'assassinat semble tester les limites de ce qu'une remémoration transfictionnelle peut se permettre. La comparaison avec *La Fille d'Emma* est ici éclairante. Dans le roman de Buffard, les révélations d'Homais n'en sont que pour Berthe : le lecteur, lui, retrouve ce que *Madame Bovary* racontait déjà. Dans la *Contre-enquête*, en revanche, le lecteur va de surprise en surprise ; mais ce que le roman de Doumenc gagne en intérêt romanesque risque de se payer au prix fort d'une compatibilité problématique avec le récit original. Il faut peut-être y voir le signe qu'après toutes ces variations sur *Madame Bovary* les continuateurs sont acculés à la surenchère.

Nous venons de souligner le retour que *La Fille d'Emma* effectue sur des événements que le lecteur connaît déjà, pour les avoir lus dans *Madame Bovary*. Cela nous amène à un dernier point, à savoir les dispositifs qui reposent non pas sur le souvenir des personnages, mais sur celui que *le lecteur* a pu garder du texte de Flaubert. Un bon exemple de ce genre de dispositif se trouve dans le *Monsieur Bovary* d'Antoine Billot, où celui-ci décrit la mort atroce d'une jeune fille que Charles ne peut sauver, jouant (mais sans le dire) sur le contraste entre la compassion de l'officier de santé pour ses patients et la scène des Comices que le lecteur de *Madame Bovary* sait se dérouler simultanément mais qui n'apparaît ici qu'en filigrane[25]. Si, de manière générale, le roman de Billot prend explicitement le parti de

[25] Antoine Billot, *Monsieur Bovary*, pp. 202-04.

Charles, ici cela se fait de façon parfaitement silencieuse, et avec la complicité du lecteur qui surimprime à cette scène lugubre celle de la séduction d'Emma par Rodolphe : le mépris dans lequel Emma tient son mari apparaît d'autant plus injuste.

C'est aussi sur le souvenir du lecteur que table *La Fille d'Emma*. Lorsque Homais se décide enfin à raconter à Berthe la mort de sa mère, le lecteur a la surprise de le voir reprendre textuellement des passages de... *Madame Bovary*. Berthe, d'ailleurs, n'est pas loin de faire le même constat :

> Homais laissa un long silence que Berthe respecta, et dit :
> – C'était pas beau à voir. Votre père était dans la chambre, il marchait, se heurtait aux meubles, s'arrachait les cheveux, gémissait.
> – Et ma mère?
> – Des gouttes suintaient sur sa figure bleuâtre...
> Berthe entendit la phrase comme un alexandrin et se demanda si le pharmacien ne faisait pas là une citation pêchée dans quelque livre.[26]

Ce livre, pour nous, c'est, bien entendu, *Madame Bovary*. Faut-il donc conclure que Homais, le Homais de *La Fille d'Emma*, a lu le roman de Flaubert et que le souvenir de cette lecture fait écran au souvenir des événements qu'il a vécus? Et puis, quel est ce livre de chevet dont on nous dit que Berthe, au moment de partir pour Yonville, l'emporte avec elle? Ces questions ne seront pas résolues, de sorte que le lecteur ne sache jamais s'il a eu affaire à une simple allusion intertextuelle, ou si le roman de Flaubert ne figurerait pas dans le monde de ses personnages, comme il le fait explicitement dans *Mademoiselle Bovary* ou *Madame Homais*. Bien sûr, ces dispositifs n'opèrent que si le lecteur garde un souvenir assez précis de *Madame Bovary*, ou s'il réactive ce souvenir en relisant les épisodes en questions. Mais, dans un cas comme dans l'autre, et surtout dans celui de *La Fille d'Emma* le texte du continuateur semble hanté par celui de Flaubert.

Les dernières « bovaryations » en date, *Madman Bovary* et *Mémoire d'un fou d'Emma*[27], inversent ce schéma. Leurs narrateurs

[26] Claude-Henri Buffard, *La Fille d'Emma*, pp. 107-08.
[27] Claro, *Madman Bovary* (Paris : Verticales, 'Phase deux', 2008) ; Alain Ferry, *Mémoire d'un fou d'Emma* (Paris : Éditions du Seuil, 'Fiction & Cie', 2009).

respectifs, qui vivent tous deux une difficile rupture amoureuse, tentent de dissoudre leur désarroi dans (la lecture de) *Madame Bovary*, le premier en s'immisçant dans sa trame et en mélangeant sa conscience avec celles de Charles, d'Homais et même d'Hippolyte dont il changera le destin, lui épargant l'amputation mais modifiant du coup l'ensemble du récit ; le second en faisant du roman de Flaubert le nœud principal d'un réseau tentaculaire de références culturelles, de Marlene Dietrich à Molly Bloom, du *Perroquet de Flaubert* de Julian Barnes à l'*Éloge des femmes mûres* de Stephen Vizinczey. Ces fuites dans la littérature (et le roman qui en semble désormais la synecdoque, en France du moins) se révéleront à la fois labyrinthiques et vaines : les deux narrateurs s'y perdront sans parvenir pour autant, à supposer qu'ils en aient jamais eu l'intention, à effacer le souvenir de leurs amours perdues. Chacun de ces ouvrages propose en définitive une apologie ambiguë de la litérature dont la remémoration plus ou moins obsessive est censée, en vain, procurer l'oubli de l'aimée. Nouveau tour de vis, qui n'est certainement pas le dernier.

On commence à deviner que les spectres abondent dans ce corpus. Dans *La Fille d'Emma*, Léon veut confondre Berthe avec sa mère et, en conséquence, tente sans grande subtilité de la séduire. Dans le *Monsieur Bovary* d'Antoine Billot, Charles demande à Félicité de revêtir une robe de son épouse décédée et de prendre l'une de ses poses, en une scène troublante qui semble répercuter, spectre d'un spectre, le célèbre *Vertigo* de Hitchcock. Dans la *Contre-enquête* de Doumenc, les environs de Yonville sont traversés par une inquiétante diligence où la rumeur veut voir la Chasse Hellequin qui emporterait les villageois décédés pendant la dernière année. Il semble décidément difficile de se débarrasser des morts. Mais la présence en filigrane de *Madame Bovary* dans *Monsieur Bovary* et surtout dans *La fille d'Emma* amène à se demander si ce ne serait pas le texte même de Flaubert, ce texte lu, relu et réécrit sans cesse, qui hante, non seulement une part de notre imaginaire, mais les univers fictifs qui s'y logent.

Sites of National Memory

VI

Napoleonic Memory and Memoir: Military Friendship and the Memoirs of Colonel Combe

Brian Martin

Lieutenant Julien Combe lay down in the snow to die. Weakened by fatigue, ravaged by hunger, and numb from the bitter cold, the young officer had marched for almost six weeks during Napoleon's disastrous Russian retreat in the early winter of 1812. Despite the impending assault of the Cossack militia, which mercilessly pursued Napoleon's beleaguered soldiers across the frozen terrain of western Russia, the exhausted Lieutenant Combe decided to lie down quietly in the snow and capitulate to an early death by exposure or enemy fire. Long ago separated from his regiment during the chaos of the calamitous retreat, Combe would have died anonymously and alone if not for the intervention of a dear friend. Not surprised that among 'cette foule de soldats déguenillés, à la face livide, aux yeux hagards…[p]as un mot ne me fut adressé, pas une main secourable ne me fut tendue,' the weary Lieutenant Combe is moved when a fellow soldier and old friend named Guilard 'me reconnut, fut assez humain pour s'arrêter, me fit boire une gorgée d'eau-de-vie […] me souleva le bras, me remit sur pied et, tout en me soutenant, m'entraîna en avant.'[1]

While many soldiers hoarded food, abandoned their comrades, and focused their energies on self-preservation, Combe's friend Guilard offers him life-saving support. Even when the lieutenant tells

[1] Julien Combe, *Mémoires du Colonel Combe* (Paris: Grenadier/Giovangeli, 2006), p. 162. All subsequent references to this edition are indicated parenthetically in the body of the text.

his comrade that he is too exhausted to continue – imploring 'Ne pense qu'à toi, abandonne-moi à mon sort,' pleading 'embrasse-moi et continue ton chemin,' and asking him to communicate 'mes derniers vœux, mes derniers soupirs à […] toute ma famille' – Combe's loyal friend Guilard 'm'entraîna plus rapidement, me secoua de toutes ses forces, me fit boire encore un peu d'eau-de-vie' (p. 163), and thus saves his beloved comrade. Amid the mortal dangers of the Napoleonic Wars, many soldiers like Combe and Guilard survived because of the extraordinary care and fraternal comfort of military friendship.

Following the catastrophic Iberian Campaign (1807-12) and presaging the final defeat at Waterloo (1815), Napoleon's Russian Campaign (1812-13) was an unmitigated disaster. While the official *Bulletins de la Grande Armée* downplayed the number of dead and wounded, over 500,000 men in Napoleon's armies lost their lives during the perilous invasion, occupation, and retreat from Russia.[2] Characterized as a French victory, the bloody battle of Borodino on September 7, 1812 had permitted Napoleon's armies to march on Moscow, but only after leaving behind almost 100,000 French and Russian casualties.[3] Forced to abandon Moscow, the retreating Russian forces set the city ablaze, creating a landscape of scorched-earth devastation that would make the capital and surrounding countryside uninhabitable. With little choice but to withdraw to winter quarters in Poland, Napoleon's armies set out on a thousand kilometer retreat across desolate terrain, amid the plunging temperatures and mounting snow of the early Russian winter.

Lacking adequate food, shelter and defence, hundreds of thousands perished from malnutrition, exhaustion and exposure, as well as the unrelenting attack by Russian forces. While many simply froze to death in the snow, others drowned during the panicked attempt to cross the icy Berezina River. As food became scarce, ravenous soldiers gutted their exhausted horses for a quick meal of

---

[2] Alan Schom, *Napoleon Bonaparte* (New York: HarperCollins, 1997), pp. 595, 644. Marcel Spivak, Introduction, *Mémoires du Sergent Bourgogne,* by François Bourgogne (Paris: Hachette, 1978), pp. 16-17. David Chandler, *The Campaigns of Napoleon* (New York: Macmillan, 1966), pp. 852-53.

[3] Spivak, *Mémoires du Sergent Bourgogne*, pp. 41-42, note 1.

raw meat and warm blood. There were multiple accounts of desperate men who murdered their fellow soldiers for a piece of bread, a winter coat, or the rare warmth of a fire, including an infamous episode in which several freezing soldiers set ablaze a barn in which hundreds of their comrades had sought shelter.[4] While many soldiers conserved their energies and resources for their own survival, others like Lieutenant Combe and his buddy Guilard risked their lives to help their fellow soldiers and friends.

A compelling but largely unrecognized military memoir, Julien Combe's *Mémoires du Colonel Combe* (1853) is a moving account of military friendship in Napoleon's armies during the disastrous final campaigns in Russia (1812-13), Germany (1813), France (1814), and Belgium (1815), and the subsequent humiliation and persecution of Napoleonic veterans during the Restoration. In analyzing the *Mémoires du Colonel Combe*, I argue three vital points about the Napoleonic military memoir. First, in their attempt to provide a written record of life in the *Grande Armée*, military memoirs such as Combe's represent the literary embodiment of Napoleonic memory. Second, in their dual nature as both historical documents and literary non-fiction, these memoirs complement the more celebrated titles of Napoleonic fiction by writers such as Balzac, Stendhal, and Hugo, and thus expand the ranks of what could more broadly be called Napoleonic literature. Third, these memoirs celebrate the intimate and affectionate care between many soldiers and officers in the *Grande Armée*, and thus serve as literary memorials and monuments to Napoleonic military friendship.

Military Memory, Memoir, and Friendship

Most of the more than fifteen hundred titles in Jean Tulard's *Nouvelle bibliographie critique des mémoires sur l'époque napoléonienne* (1991) have gone largely unnoticed, despite their wealth of narrative

[4] Demonstrating the intertextual connections between Napoleonic military memoir and fiction, both François Bourgogne in his *Mémoires du Sergent Bourgogne* (1856-96) and Commandant Genestas in Balzac's *Le Médecin de campagne* (1832-33) are haunted by memories of barns where soldiers were burned alive in Russia.

vitality as both historical and literary texts. Confounding the distinction between eye-witness testimony and personal anecdote, the Napoleonic military memoir blurs the disciplinary boundaries between history and literature, and thus raises a number of questions regarding authenticity, believability, quality, and memory. Often written many years after the events they describe, by writers with diverse political and personal motives, who may not have been present or fully remember or even understand the events they recount, military memoirs are often susceptible to distortion and exaggeration. However, as Philippe Lejeune argues in *Le Pacte autobiographique* (1975), such deviation is common in autobiographical discourse where even outright deceit can offer rich opportunities for analysis, interpretation and corroboration.[5]

As both testimony and anecdote, fact and fiction, document and narrative, the Napoleonic military memoir can thus be considered a nineteenth-century literary genre, whose many titles were often written with the same melodramatic style and detailed horror as Romantic and Realist novels and were published during the same decades, following 1815, as works of Napoleonic military fiction, notably by Balzac, Stendhal and Hugo. While Hugo and Stendhal honour their fictional soldiers Colonel Pontmercy and Corporal Aubry in the Waterloo episodes of *La Chartreuse de Parme* (1839) and *Les Misérables* (1862), military memoirists like François Bourgogne honour the memory of their fallen comrades in such celebrated volumes as the *Mémoires du Sergent Bourgogne* (1856-96). Just as Balzac celebrates the service and sacrifice of Napoleonic veterans in *Le Colonel Chabert* (1832) and *Le Médecin de campagne* (1832-33), so Julien Combe bears witness to the life-saving help of friends like Guilard in his *Mémoires du Colonel Combe* (1853).

In addition to its dual role as literary text and historical document, the Napoleonic military memoir also serves as a deeply

[5] In *Le Pacte autobiographique* (1975), Philippe Lejeune builds on theoretical considerations of the autobiographical genre, from Freud's *An Autobiographical Study* (1925), to Lacan's *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973), to Barthes's *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). For a detailed discussion, see Linda Anderson, *Autobiography* (New York: Routledge, 2001).

personal form of memory, mimesis and memorial. By transcribing their memories to their memoirs, these military veterans might be said to take part in a psychoanalytic process of mimetic mourning and working-through, in the aftermath of combat trauma.[6] In committing their friends first to memory and then to memoir, they honour their military comrades and bear witness to their mutual suffering. Sergeant Bourgogne echoes the sentiments of many military memoirists when he writes, 'Ce n'est pas par vanité et pour faire parler de moi que j'écris mes mémoires. J'ai seulement voulu vous rappeler le souvenir de cette gigantesque campagne […] et des soldats, mes concitoyens, qui l'ont fait avec moi.'[7] As Bourgogne attests, the Napoleonic military memoir thus serves as a literary memorial to those friends whose mortal sacrifices in combat ensured the survival of the very comrade whose memoir now gives them voice. In this way, the Napoleonic memoir is a monument not only to individual friends but to military friendship itself.

Founded on fraternal and military traditions from Antiquity, the Renaissance and the Enlightenment, the principle of military fraternity was propelled to the level of national discourse during the Revolution.[8] At the Festival of Federation in Paris in 1791, *fraternité* was invoked along with *liberté* and *égalité* as both a Republican ideal

[6] From 'shell-shock' during the First World War to 'post traumatic stress disorder' during the War in Vietnam, discussions of combat trauma are often relegated to psychoanalytic discourse on twentieth-century warfare. For more on the history of these terms, see Ben Shephard, *A War on Nerves: Soldiers and Psychiatrists in the Twentieth Century* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2001). For a thorough discussion of the psychoanalytic effects of Napoleonic combat trauma, see the critical debates on Balzac's *Adieu* (1830), including Shoshana Felman, 'Women and Madness: The Critical Phallacy,' *Diacritics* (Winter 1975), 2-10. For further discussion of combat, trauma, mourning, and memory, see footnote 18.

[7] Spivak, *Mémoires du Sergent Bourgogne*, p. 407.

[8] This fraternal military tradition stretches back to Achilles and Patroclus in Homer's *The Iliad* and the Theban Band documented in Plato's *Symposium.* Fraternal discourse has an equally long tradition, from Cicero's *De amicitia* (44 BCE), to Montaigne's *De l'amitié* (1580), to Rousseau's *Discours sur l'économie politique* (1755) and *Du contrat social* (1762).

and a call for reform in the Revolutionary Armies.[9] The old Royal Army of the *Ancien Régime* had forced young men from poor families to serve lengthy six-year contracts with low pay, terrible conditions and little chance for advancement. In a series of sweeping reforms, the Revolutionary Armies radically transformed their systems of recruitment and promotion which in turn created a new spirit of meritocratic ambition, professional pride and fraternal camaraderie among soldiers.[10]

Whereas Royal Army soldiers had to prove four generations of nobility to become an officer, the Revolutionary Armies promoted soldiers and officers from a broad range of social class. Regardless of lineage, advancement would now be awarded to soldiers with demonstrated potential and skill. Among those to benefit from such reforms was an ambitious young man named Bonaparte who rose to the rank of general at the precocious age of twenty-four for his talent and victory in battle. Based on this principle of military meritocracy, Napoleon later handed out numerous field promotions, pensions and decorations for valour and success in combat.[11] Napoleon thus perpetuated the Revolution's meritocratic reforms, which in turn encouraged even greater fraternal loyalty and solidarity among his men.

For Napoleon, military fraternity and friendship represented not only ideological reform but a principle of strategic advantage. Advocating the military merits of self-reliance, physical endurance,

---

[9] For more on the evolution of *fraternité* in Revolutionary France, see: Marcel David, *Fraternité et révolution française* (Paris: Aubier, 1987); Michel Borgetto, *La Devise 'Liberté, égalité, fraternité'* (Paris: Presses Universitaires de France, 1997); and Mona Ozouf, *La Fête révolutionnaire* (Paris: Gallimard, 1976).

[10] Detailed analysis of these military reforms can be found in: John Albert Lynn, *The Bayonets of the Republic: Motivation and Tactics in the Army of Revolutionary France 1791-94* (Chicago: University of Illinois Press, 1996); Alan Forrest, *Conscripts and Deserters: The Army and French Society during the Revolution and Empire* (New York: Oxford University Press, 1989) and *The Soldiers of the French Revolution* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1990); and Jean-Paul Bertaud, *La Révolution armée: les soldats-citoyens et la Révolution française* (Paris: Laffont, 1979).

[11] Jean-Claude Damamme, *Les Soldats de la Grande Armée* (Paris: Perrin, 1998), pp. 90-96.

and perseverance in the face of hardship, Napoleon famously argued that '[l]a première qualité du soldat est la constance à supporter la fatigue,' that '[l]e meilleur soldat n'est pas tant celui qui se bat que celui qui marche,' and that '[l]es privations et la misère sont les vrais instituteurs du soldat.'[12] While urging his men to rely on their individual strength, Napoleon also encouraged his soldiers to depend on their officers and one another. Arguing that '[l]e geste d'un général aimé vaut mieux que la plus belle harangue' (p. 78), Napoleon suggested that effective leadership requires officers to inspire not only the respect but the affection of their men. Insisting that '[o]n n'est brave que pour les autres' (p. 86), Napoleon argued that the best strategy for overcoming fear and inspiring action in combat is to cultivate a sense of camaraderie and mutual affection between soldiers. In this way, the legacy of Revolutionary fraternity persisted during the Empire and created a new era of military friendship among the men of the *Grande Armée*.

The Napoleonic military memoir bears witness to this tradition of friendship between soldiers, from the celebrated accounts of Napoleon's own friendships with senior officers in Emmanuel de Las Cases's *Mémorial de Saint-Hélène* (1823), to the moving tales of friendships among foot soldiers in the memoirs of Sergeant Bourgogne and Colonel Combe. For many soldiers, this physical and emotional intimacy was an inherent product of military life in Napoleon's armies, where men routinely slept two-to-a-bed in barrack bunkhouses and huddled together for warmth during freezing nights on bivouac.[13] While the comforts of military bedfellows (or *camarades de lit*) are ubiquitous in Napoleonic memoirs, this physical intimacy also extended to mutual suffering in combat, where soldiers

[12] Honoré de Balzac, *Maximes et pensées de Napoléon*, ed. by Jan Doat and Ben Weider (Montréal: Pierre Tisseyre, 1976), pp. 79-80. Napoleon authored no single volume of military theory. But many of his combat principles and theories have been recorded in biographical studies and collections such as Balzac's *Maximes et pensées de Napoléon* (1838).

[13] The *camarade de lit* is a common trope in Napoleonic military literature. For a few celebrated examples of military bedfellows in Napoleon's armies, see Bourgogne's memoirs as well as Jean-Roch Coignet, *Les Cahiers du Capitaine Coignet* (Paris: Hachette, 1912).

were routinely exposed to the hunger, disease and wounds of each other's bodies. Such hardships moved many soldiers to care for their friends, as shared misery led to solidarity and both physical and emotional intimacy. While some developed strong bonds of friendship with their bedfellows, others grew close to their superior officer mentors, fellow foot soldiers, or hometown buddies (known as one's *pays*), with whom they shared comforting memories and letters from home. For some, such physical and emotional intimacy may have lead to expressions of erotic desire.[14] For most, these military friendships represented an essential source of comfort and support amid the privations and carnage of Napoleonic warfare.

Memoirs of Colonel Combe

Born in 1790 to a wealthy bourgeois family in Sète on the Mediterranean coast in southwestern France, Julien Combe was seemingly destined for military service: his birth certificate was signed by no less than twenty-six officers of the Royal Army. In 1808, at the age of eighteen, Combe was admitted to the prestigious École Militaire de Fontainebleau, which relocated during his second year of study to St-Cyr, where he trained to become a Napoleonic officer. At the end of his studies in 1810, the young Lieutenant Combe reported for duty to the 8th cavalry regiment in Italy, where he served for two years before

[14] As the celebrated Napoleonic scholar Jean Tulard has pointed out in *Napoléon ou le mythe du sauveur* (Paris: Fayard, 1977), the Napoleonic myth is 'open to all "readings"' (p. 451). For a homoerotic analysis of nineteenth-century bedfellows, see Martin Duberman, '"Writhing Bedfellows" in Antebellum South Carolina: Historical Interpretation and the Politics of Evidence,' *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, ed. by Martin Duberman, Martha Vicinius, and George Chauncey (New York: Meridian/Penguin, 1990), pp. 153-68. For a more detailed discussion on the range of platonic and erotic possibilities of nineteenth-century military friendship, see Richard Goldbeer, *The Overflowing of Friendship: Love Between Men and the Creation of the American Republic* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009), pp. 119-54. And for research on the homoerotic lives of neo-Napoleonic soldiers during the Second Empire, see Vernon Rosario *The Erotic Imagination: French Histories of Perversity* (New York: Oxford University Press, 1997).

embarking with his fellow soldiers on the Russian Campaign in 1812.[15]

From his earliest days as a cadet at Fontainebleau and St-Cyr, Combe had taken part in the common rituals of nineteenth-century military camaraderie, from the practice of 'greasing the pot' (or *graisser la marmite*) – where recent arrivals provided food and drink to their more experienced comrades in order to avoid hazing and to solidify new friendships – to the virtually inevitable practice of dueling which, though officially forbidden, was tolerated as a means to 'consolider entre nous les liens de fraternité d'armes' (p. 39). In addition to his early success in forming lateral friendships with 'mes camarades qui m'aimaient déjà tous' (p. 60), Combe is also quickly initiated at Fontainebleau and St-Cyr into the formation of hierarchical bonds of respect and affection between soldiers and their military mentors: 'Selon l'usage généralement établi dans les corps, le colonel me mit sous le patronage d'un ancien officier nommé Antoine, bon camarade et d'un caractère doux' (p. 60). The mentorship of Lieutenant Antoine represents the first of what would be many in the life of a cadet like Combe, from military school mentors and training-camp drill sergeants to commanding officers, regimental generals, and Napoleon himself.

Combe reports that Napoleon made 'd'assez fréquentes visites' (p. 40) to Fontainebleau and St-Cyr, where he took pleasure in reviewing the progress of young cadets and in 'pinçant amicalement le bout de l'oreille du conscrit' (p. 41). Napoleon would often repeat this gesture of approval and affection during countless troop reviews on campaign, when he gave out generous field promotions and decorations to those who demonstrated bravery in combat. In Combe's final year at St-Cyr, Napoleon invited him and five hundred of his fellow cadets to take part in one of the lavish military reviews at the

[15] Colonel Julien Combe should not be confused with Colonel Michel Combes (1787-1837), the celebrated Napoleonic officer who fought at Austerlitz, Ulm, Jena, and Eylau, as well as during the Russian Campaign, and who later commanded the 47th infantry regiment in Algeria during the opening years of the French colonial conquest and occupation. For more on this other Colonel Combe(s), see: Charles Mullié, *Biographie des célébrités militaires des armées de terre et de mer de 1789 à 1850*, vol. 1 (Paris: Poignavant, 1852).

Tuileries Palace where – like the scene at the opening of Balzac's *La Femme de trente ans* (1829-34) – the young men paraded with Napoleon's Imperial Guard, and were later rewarded with an opulent dinner hosted by the Emperor and Marshal Duroc. In this way, Napoleon earned the affection and loyalty of his young cadets and officers, and thus offered a model of mentorship that would be emulated throughout the ranks of the *Grande Armée*. While many would later curse the Emperor for his voracious ambition and incessant wars, such munificent gestures inspired the fanatical devotion of many soldiers to Napoleon, which they often voiced with their ubiquitous cries of *Vive l'Empereur!* Beyond demagogic bribery, this system of mentorship and meritocratic reward attempted to create greater trust between soldiers and their superiors, who would come to rely on one another during the later hardships and horrors of war.

Arguing that 'il n'y a pas de liens plus forts entre les hommes que le partage des mêmes dangers, des mêmes privations' (p. 118), Combe defines military friendship in terms of shared suffering and peril. Having shared the same barracks and bivouacs, hunger and fatigue, campaigns and combat, Combe and the men of his regiment form what he calls a 'seconde famille' (p. 270), where 'les camarades de régiment étaient de vrais amis, de véritables frères d'armes' (p. 118). Among these many regimental brothers, Combe lists 'mon camarade Guillemier' (p. 124), 'mon bon et ancien ami Louis Tascher' (p. 130), and 'mon ancien camarade et ami Emmanuel LeCouteulx de Canteleu' (p. 76) for whom 'j'ai toujours eu […] jusqu'à sa mort, tout l'attachement d'un frère' (p. 149). This repetitive association of comrades, friends, and brothers echoes the fraternal terms of military discourse in Revolutionary and Napoleonic France. More than ideology, these fraternal relationships became essential tools for survival amid the miseries and dangers of battle.

With all the graphic detail of a Realist novel, Combe describes the horrific carnage of the Russian Campaign in 1812-13. At the battle of Smolensk, he witnesses an 'épouvantable spectacle' where thousands of 'blessés et […] malheureux, abandonnés ainsi à une mort affreuse, gisaient en monceaux de matière, calcinés, rétrécis, conservant à peine la forme humaine' (p. 90). At the battle of Borodino, he describes how 'un grand nombre de cadavres d'hommes

et de chevaux jonchaient le terrain' (pp. 98-99) and details how the field surgeons 'coupaient un bras ou une jambe, déchiquetaient les chairs' as their mutilated patients screamed 'des jurements affreux, des cris de désespoir, des gémissements lamentables' (p. 97). And at the perilous crossing of the Berezina River where '[l]es boulets ennemis portaient le carnage dans cette foule qui jonchait le pont de cadavres qu'il fallait franchir,' Combe laments: 'Quelle effroyable boucherie! Quel affreux concert de cris lamentables, de hurlements de douleur et de désespoir' (pp. 164-65).

Amid such spectacular suffering, Combe describes how friends and mentors offered comfort to the wounded and dying. Combe himself tries to ease the suffering of 'mon ami et camarade Duverne' (p. 97), whom he had known since they were cadets at Fontainebleau and who lay mortally wounded at Borodino. Despite the pain of his own recent leg wound and his horror at Duverne's hemorrhaging chest, 'un affreux spectacle pour un frère d'armes,' Combe tenderly gets down on his knees in order to 'placer mon oreille près de sa bouche pour recueillir les paroles' (p. 97). Hearing Duverne's voice grow weak, Combe explains, '[j]e l'embrassai en sanglotant, c'était un adieu éternel, nous le comprenions tous deux' (p. 98).

This moving scene is later repeated during the retreat from Moscow when one of Combe's officers, Captain Periollat, loses his nephew in combat.[16] As the young man lies dying of a gruesome head wound, Captain Periollat weeps openly in front of the entire regiment: 'De grosses larmes sillonnaient son mâle visage, et sa douleur, si expressive, se manifestait par des sanglots et par cette touchante exclamation: "Il est perdu, il est perdu, mon pauvre enfant est perdu!"' (p. 147). As both an uncle and a mentor, Captain Periollat publicly mourns this beloved soldier, unapologetically sobbing in front of his

[16] While Combe's Captain Periollat should not to be confused with Balzac's friend Captain Nicolas-Louis Périolas – who advised Balzac on the writing of his various *Scènes de la vie militaire* – these two captains might be said to represent the intertextuality and mutual inspiration of Napoleonic memoir and fiction. Just as memoirists like Combe may have read Balzac's literary texts, veterans like Périolas advised writers like Balzac in drafting their works of military fiction. For more on these intertextual relationships, see Honoré de Balzac, *Correspondance*, ed. by Roger Pierrot, vol. 2 (Paris: Garnier, 1960-69), p. 8.

men, in an expression of both personal and collective loss. Within the context of nineteenth-century literary Romanticism, this moving scene echoes the melancholy of Chateaubriand's novellas *Atala* (1801), in which the warrior Chactas weeps over the death of his beloved, and *René* (1802), in which the title character mourns the death of his sister Amélie. Within the tradition of French military literature, this scene between Captain Periollat and his fallen nephew recalls how Charlemagne mourned his own nephew Roland at the battle of Ronceveaux, in the foundational twelfth-century epic *La Chanson de Roland*. And within a Napoleonic context, Captain Periollat's tears mirror Napoleon's own public grief on the death of his beloved friend Marshal Jean Lannes – popularly known as the Roland of the *Grande Armée* – on the battlefield at Essling during the campaign in Austria in 1809. Like Periollat, Napoleon wept openly and embraced his dying friend in an expression of intimate friendship.[17]

Combe also weeps with his comrades during the Russian retreat, first when he is reunited by chance with his brother Terwick, whom he embraces in tears: 'Et nous fûmes dans les bras l'un de l'autre; nous pleurions comme des enfants et ne pouvions nous séparer' (p. 160). The intimacy between the biological brothers Combe offers a model for the fraternal affection between other soldiers in Julien's regiment. When Combe writes that '[l]e reste de la nuit se passa […] en causeries si bonnes, si douces, si intimes! Jamais deux frères n'avaient été liés d'une amitié plus étroite. Mon dévouement, ma confiance en lui étaient sans bornes' (p. 160), he expresses the kind of fraternal devotion that many soldiers – far from their families – felt for one another on campaign and in combat.

When Combe and his comrades Naudet, Vermot, Monneret, Buchotte, and Franc are separated from their regiment and lost in a Russian forest, they are 'résolus, quoi qu'il arrivât, à ne pas nous

[17] Schom, *Napoleon Bonaparte*, pp. 510-11. The death of Lannes has been documented in numerous historical accounts and biographies, including the memoirs of Generals Marbot, Savary, and Lejeune. For detailed discussion and analysis, see: Margaret Scott Chrisawn, *The Emperor's Friend: Marshal Jean Lannes* (Westport: Greenwood, 2001); Jean-Claude Damamme, *Lannes: Maréchal d'Empire* (Paris: Payot, 1987); and Ronald Zins, *Le Maréchal Lannes: favori de l'empereur* (Paris: Le Temps Traversé, 1994).

séparer' (p. 153), but quickly despair as '[l]a neige tombait à gros flocons, et l'aspect de ce misérable pays […] le danger de notre position, l'incertitude de notre avenir, tout semblait concourir à nous plonger dans les plus sombres réflexions' (p. 154). Amid their growing despair in the ominous woods, they take refuge in a cabin where the sound of a child helps Naudet and Combe release a flood of emotion: 'Les yeux du bon Naudet se fixèrent sur les miens, de grosses larmes sillonnaient nos joues creuses, et, sans nous rien dire, nous nous serrâmes la main' (p. 154). Like the tears and embraces between Julien and Terwick, this moving exchange between Combe and Naudet demonstrates their fraternal solidarity, their emotional intimacy, and their friendship.

Such an ability to rely on their friends may have saved soldiers from more than hunger and the cold. For as Combe suggests, Napoleon's soldiers were in need of both physical and emotional support. After losing his nephew in the Russian snow, Captain Periollat survives the perilous retreat, but on his return in 1813, 'le respectable et brave Periollat était presque fou' and quickly loses 'entièrement l'usage de ses facultés intellectuelles' (p. 182). Long after his return from Russia, the emotionally ravaged Periollat continues to believe that he is being pursued by imaginary Cossacks. Like Stéphanie de Vandières in Balzac's *Adieu* (1830), Periollat cannot leave behind the trauma of the Russian retreat. Whether one understands 'sa folie' and 'son aliénation mentale' (p. 182) as an expression of Romantic melancholy, a form of combat trauma, or a matter of mourning and melancholia, Periollat suffers the loss of both his beloved nephew and his sanity.[18]

Combe attributes his own survival in Russia to the life-saving 'soins de Guilard' (p. 163), a hometown friend who refuses to allow the exhausted Combe to die in the snow.[19] Recalling the brandy and

[18] For more on the psychoanalytic implications of mourning and combat trauma, see Sigmund Freud, 'Mourning and Melancholia', 'Thoughts for the Times on War and Death', and 'Why War?', *Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, ed. and trans. by James Strachey et al., 24 vols (London: Hogarth, 1953-74), XIV, 239-258, 275-300; XXII, 197-215.

[19] The common military figures of the hometown friend (*pays*) and bedfellow (*camarade de lit*) in Napoleonic France are examined at length in Alan Forrest,

support that Guilard offered, Combe asserts that '[j]e lui dois donc la vie, sans aucun doute' (p. 162). Guilard's generosity and friendship stands in contrast to the thousands of others who, in an effort to survive, lost all sense of fraternal solidarity. Combe recounts how, amid the appalling miseries of the retreat, '[l]'égoïsme commençait à s'emparer de tous les cœurs. Chacun gardait soigneusement ce qu'il pouvait se procurer. Plus de camaraderie, plus de confiance. Le découragement se peignait sur tous les visages' (p. 151). Amid such selfishness and despair, Combe appreciates the selfless care with which Guilard expended his own precious energies and resources, risking his life so that Combe might not lose his own.

While Guilard saves Combe from despondency and death, Combe's buddy Pascal provides more comic relief. On the eve of the *Grande Armée*'s occupation of Moscow, Lieutenants Combe and Pascal pillage an abandoned wine cellar, get drunk on the spoils, and strap several casks to their horses' saddles, before later spending the night passed out in a country barn where 'nous avions placé nos quatre précieux barils, en guise d'oreillers, sous le foin qui nous servait de lit' (p. 118). After a drunken night with his barnyard bedfellow, the hung-over Combe attempts to wake up his comic *camarade de lit* who is 'encore endormi et ronflant comme un orgue d'église' (p. 118). When they are later taken prisoner during the Saxon Campaign in 1814, Captains Combe and Pascal are relieved to discover that they will spend the remainder of their incarceration as prisoners of war in the relative comfort of Berlin. But when the captains are forcibly separated from their junior officers and men, Combe and Pascal are visibly distraught. Lamenting that 'le moment où il nous fallut quitter nos camarades fut cruel, bien déchirant' (p. 236), Combe recalls how 'nos bons camarades, le cœur gonflé, nous firent des signes d'adieu tant qu'ils purent nous apercevoir, immobiles au milieu de la place et pleurant nos frères d'armes' (p. 237). Recalling the deathbed adieu between Colonel Combe and his comrade Duverne and the final farewell between Captain Periollat and his dying nephew, this moving

---

Napoleon's Men: The Soldiers of the Revolution and Empire (London: Hambledon and London, 2002), pp. 135-37.

scene of fraternal separation underscores the importance of military friendship in the face of mutual hardship.

Yet even as they are separated from their compatriots, Combe and Pascal find new fraternity in the most unlikely friends. When these two French captains are humiliated by a Prussian officer in Berlin, Captains Dawkins and Bowill of the 3rd English cavalry regiment come to the aid of the defenceless prisoners of war. Despite political differences and military allegiances, Dawkins and Bowill become Combe and Pascal's lifelong friends, as 'l'amitié la plus cordiale, la plus intime, nous unit étroitement à dater de ce moment' (p. 244). Attesting that '[j]e n'ai jamais connu, en ma vie, d'officier français plus gai, plus ami du plaisir et meilleur camarade que Dawkins' (p. 244), Combe later lodges with his English friend after the Napoleonic Wars in London in 1817, where Combe soon after married his English wife Emma. In an inverse fashion, Captain Bowill moved to France during the Restoration and became 'un ami constant et dévoué,' whom 'nous pleurâmes comme un frère, à sa mort en 1826,' and who considered Combe one of 'ses meilleurs amis dans ce monde' (pp. 244-45). From their wartime meeting in Berlin to their post-war friendships in London and Paris, these two pairs of captains confound the boundaries between *ami* and *ennemi.*

Perhaps the most intimate friendship of Combe's career, however, is his long-term relationship with his beloved mentor, the Comte de Périgord. Combe had served with Colonel Périgord in Russia where he admired the officer's 'sang-froid et […] douceur' (p. 125), his leadership in the face of danger, and his generosity amid adversity. Wracked by continual hunger during the campaign, Périgord and Combe share their scavenged provisions with one another: 'Souvent […] il me faisait appeler pour les partager avec moi, et, de mon côté […] je ne manquais pas de lui en faire part' (p. 109). Following a violent day of combat, Colonel Périgord tells his young lieutenant, '[m]on brave Combe, nous ne sommes pas au bout de nos peines, et notre patrie est bien loin' (p. 125). Despite their ominous overtones, Colonel Périgord's prophetic words also suggest the promise of his continued solidarity and friendship with Combe amid the many trials that lay ahead, both during and after the Napoleonic Wars.

When Périgord is separated from his men following their capture in Germany in 1814, the colonel openly expresses his affection for his fellow officers. Speaking about his own love for Périgord 'que j'aimais d'une amitié toute personnelle, si vraie, si sincère, si dévouée' (p. 235), Combe attests that Périgord loved his men as much as they admired him: 'Ce noble et excellent homme vint, les larmes aux yeux, embrasser les officiers de son régiment, pour lesquels il était aussi bien un père et un ami qu'un chef' (p. 235). Colonel Périgord thus embodies the kind of affectionate leadership that Napoleon advocates between officers and their men. For Combe, however, Périgord's mentorship develops into a more personal and intimate friendship.

After three months as prisoners of war in Berlin, Périgord secures their release in January 1814, but during the ensuing invasion of France by Prussian and Russian allies during the *Campagne de France*, Combe and Périgord must again evade capture near Laon, in the forests of Picardy. Disguised as a pair of *charbonniers* named Jacques and François, Combe and Périgord hide out in the homes of patriotic French civilians where the two officers grow in friendship and affection: 'On ne put nous donner qu'une chambre à un lit, et le colonel le partagea avec moi. Il était si bon, tant de circonstances avaient contribué à augmenter son attachement pour moi, ainsi que mon dévouement pour lui, qu'il n'agissait point à mon égard comme un chef mais comme le meilleur et le plus affectueux des frères' (p. 252). In this extraordinary passage, Combe describes the kind of intimacy born of shared peril and survival, mutual suffering and fraternal comfort. As Combe's mentor and bedfellow, Périgord shares with him the kind of attachment, devotion and affection that would have been unlikely between an aristocratic colonel and a bourgeois lieutenant before the radical reforms in the Revolutionary and Napoleonic armies.

Following Napoleon's first abdication and exile in 1814, Combe and Périgord take on new responsibilities in the armies of the Restoration where, as Combe writes, 'le colonel de Périgord, nommé maréchal de camp, me prit avec lui comme aide de camp' (p. 271). Despite this radical change in regime and their subsequent promotion in rank, Combe continues to share an intimate personal friendship

with Périgord, whom he calls 'mon général, toujours plutôt un ami qu'un chef' (p. 271). But on Napoleon's return from Elba during the Hundred Days in 1815, Combe's loyalties are split, as he is forced to choose between his friend and mentor General Périgord – who sides with the Restoration – and his ultimate mentor and hero Napoleon. Faced with such high political stakes, Combe's choice to side with Napoleon alters the course of his career and the rest of his life.

After his brief return to Napoleonic service and the disaster at Waterloo in 1815, Combe is forced into a premature and humiliating retirement along with thousands of his fellow Napoleonic veterans. Like the title character in Balzac's *Le Colonel Chabert* (1832), many of these soldiers returned to a Restoration France that was unwilling to recognize their service and sacrifice. Stripped of their military honours and what many had hoped would be a promising military future, these beleaguered veterans were placed on meagre half-pay pensions, subjected to police surveillance, and socially ostracized by the Restoration. As Combe laments, he found himself in 1815 'rentré dans la vie civile, arrêté dans une carrière qui se présentait à moi si brillante et si pleine d'avenir' (p. 288). Initially forced into hiding in the forests of Burgundy and Champagne, Combe narrowly escapes arrest and a possible death sentence back in Paris and is forced into exile in Belgium.

In spite of their differing Bourbon and Bonapartist loyalties following 1815, Combe and Périgord remain deeply loyal to one another. When Combe is forced to flee the royalist authorities in Paris, it is Périgord who organizes his escape, by using his influence in the Bourbon court to secure safe passage to Brussels for his Bonapartist friend. As a fugitive from Louis XVIII, Colonel Combe thus embodies the social rejection and political persecution suffered by Napoleonic veterans during the Restoration.[20] In the face of such adversity, Combe and Périgord symbolize the sustaining support of military friendship following 1815, when many veterans depended on one

[20] For a detailed study of Napoleonic veterans, see Isser Woloch, *The French Veteran: From the Revolution to the Restoration* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1979).

other to navigate the miseries of their dismal retirement, just as they had survived the privations of campaign and the horrors of combat. Like Balzac's Colonel Chabert who, amid the social rejection of the Restoration, seeks out the comfort of his fellow veteran Vergniaud, or the veteran pair Gondrin and Goguelat who share their modest pension, countryside retirement, and campaign memories with one another in Balzac's *Le Médecin de campagne* (1832-33), Colonel Combe continues to rely on the support of his loyal mentor and friend Périgord.

Combe might have avoided persecution and exile if he had accepted General Périgord's initial invitation in 1815 and subsequent offer in 1823 to join his staff in the armies of the Restoration, where Combe would have enjoyed all the honours and privileges of his mentor's favored position in the royal court, and where, he conjectures, 'je serais aujourd'hui […] un ancien lieutenant général' (p. 305). But as Combe explains, '[j]e poussai dans mes opinions politiques au point de refuser l'offre si avantageuse qui me fut faite avec instance et à plusieurs reprises par mon ancien et bon général le duc de Dino-Périgord' (p. 305). Combe thus refuses both the political advantages of the Restoration and the personal consideration of his friend and mentor Périgord in order to remain loyal to his Bonapartist convictions and his greater loyalty to Napoleon. Beyond mere refusal, Combe is later implicated in a Bonapartist plot in 1820 for which he is imprisoned, tried, and eventually acquitted in 1821. This double determination to 'renoncer à la belle perspective d'avancement qui m'était assuré par l'amitié et la protection de mon brave général le duc de Dino-Périgord' (p. 297) and to conspire against the Restoration regime underscores Combe's steadfast loyalties to Napoleon, but also condemns him to an impecunious and humiliating future.

To avoid financial ruin, Combe is forced to return to military service in 1830 and serve an additional twenty years during the July Monarchy and Second Republic, in backwater posts and at the comparatively low rank of lieutenant colonel, before retiring to a modest home in Paris near the École militaire and the Champs de Mars. Ironically, Colonel Combe retired in 1850, during the presidency of Napoleon's nephew Louis-Napoleon Bonaparte and on the eve of his *coup d'état* in 1851 and rise to power as Napoleon III in

1852. Having suffered the political and professional consequences of his lifelong 'attachement dévoué pour l'Empereur' (p. 275), Combe might have reaped the benefits of his long-term Bonapartist loyalty during the Second Empire. Short of taking his place in the new imperial regime, Colonel Combe was inspired by this neo-Napoleonic era to write his memoirs, from 1850 to 1853.

Despite his loss of position, reputation and wealth, Combe doubtless enjoyed some satisfaction from this Bonapartist vindication and the pleasures of a retirement spent in the shadow of the neighbouring Champs de Mars, where he could witness the military exercises of the young cadets at the École Militaire in their new Napoleonic splendour. Here in the *VIIème arrondissement*, Colonel Combe might also have taken comfort in his proximity to the Invalides, where some of his friends may have lived out their retired years and where his beloved Napoleon was ceremonially buried following the repatriation of his remains from Saint Helena in 1840. Julien Combe himself died in 1869, on the eve of Napoleon III's epic defeat at Sedan during the Franco-Prussian War and the subsequent fall of the Second Empire in 1870. Spared the trauma of this final Napoleonic defeat, Combe died a loyal Bonapartist soldier and a decorated officer of the *Légion d'honneur*. Even as his death symbolically announced the end of a Napoleonic century that was overshadowed by Bonapartist ambition and warfare, Colonel Combe's memoirs represent the survival of Napoleonic memory and the celebration of military friendship.

Of the three million men conscripted into Napoleon's armies, between 450,000 and 1,750,000 soldiers died in battle and of combat wounds and disease.[21] Among these numbered Julien Combe's friends Duverne, the young Periollat, and countless others with whom he served and might have shared a premature grave. Resolved to die in the Russian snow back in 1812, Julien Combe survived with the help of his friend Guilard, whose stiff belt of brandy revived the frozen officer and gave him the courage to march on. Having survived the ravages of the Napoleonic Wars and the humiliation of both the

[21] Schom, *Napoleon Bonaparte*, p. 789. Georges Blond, *La Grande Armée*, trans. by Marshall May (London: Arms and Armour, 1995), p. 511.

Restoration and July Monarchy, Combe later writes his memoirs and thus honours the memory of these men, symbolically lifting his glass in appreciation of the many friends – from Guilard to Périgord – to whom he owes his life. In this way, the *Mémoires du Colonel Combe* attest to the service and sacrifice of these Napoleonic soldiers, their fraternal support of one another both during and following the Empire, and their faithful and affectionate devotion to Napoleon and to one another.

VII

Myth-Making and Memento: L'Expédition des Portes de Fer

Melanie Vandenbrouck-Przybylski

During the conquest of Algeria, French artists were commissioned by the state to follow the campaigns of the sons of Louis-Philippe. They were not only chosen to offer a visual justification of the conquest, but to overcome the potential criticisms made against the royal family, by emphasizing and celebrating the princes' deeds. By recording unprecedented events for posterity, according to guidelines set up by the regime, they participated in the myth-making of the conquest.

In 1839, the 'painter-traveller' Adrien Dauzats (1804-1868) followed the troops of the Duc d'Orléans (1810-1842), first in line to the throne, in his most famous Algerian campaign, which led the army across the reputedly impassable mountains of the Djurdjura, appropriately nicknamed Bibans, or Portes de Fer.[1] Although in fact an event of little strategic importance, the 'expédition des Portes de Fer', which was to mark Dauzats's artistic production until his death, soon became a founding myth of the French epic in Algeria.[2]

As soon as he returned to France, Dauzats executed one oil painting for the Prince exhibited at the 1840 Salon, followed the next year by a series of five watercolours, together with a long explanation

[1] Biban is the plural for the Arab 'bab' (door). The French usually misspelt it 'Bibans', which is the spelling used here for consistency.

[2] Dauzats produced several paintings on this and other Algerian motifs. See Ghislaine Plessier, *Adrien Dauzats ou la Tentation de l'Orient*, *catalogue raisonné de l'œuvre peint* (Bordeaux: Musée des Beaux Arts, 1990), and p. 201 for the detailed account of his journey.

in the Salon livret.[3] The watercolours had been commissioned in 1840 to play their part in the Musée Historique de Versailles, Louis-Philippe's monumental propaganda instrument, where he wrote his version of French history for posterity.[4]

In order to understand the meaning of these watercolours, it is essential to clarify that, in addition to this official commission, Dauzats, who mainly worked on book illustration, was charged in 1840 with conceiving and supervising the illustration of the *Journal de l'Expédition des Portes de Fer* (hereafter *Journal*) by himself, Auguste Raffet (1804–1860) and Alexandre-Gabriel Decamps (1803–1860).[5] The subjects of the illustrations were determined progressively, after readings of the Duc d'Orléans' journal by his secretary Asseline, and Dauzats's own memories. Among the eighty-eight designs attributed to him, he most notably reused his watercolours of the Portes de Fer, and these five compositions appear in full-page engravings (ill. 167–171). Dauzats's role in the creation of this lavishly illustrated book was paramount, as he assisted in their work the two other artists – neither had been to Algeria – and probably finished the editing of the book, as its editor Charles Nodier died

[3] The five watercolours, all at the Musée de Versailles (MV 2662 to 2666), are on paper mounted on canvas, dated 1841, and measuring 63 by 99 cm. The present whereabouts of the oil painting (possibly lost) are unknown, see Plessier, p. 64, cat. 28. Dauzats made four watercolour studies for the series (Musée Condé, Chantilly), purchased by the Duc d'Aumale after the death of the artist, at his studio sale in 1869.

[4] *Livret du Salon de 1841* (Paris: Vinchon, 1841), no 472-76 pp. 64-65, and Plessier, p. 63, cat. D28b. For the place of the Algerian epic within the Musée Historique de Versailles see notably Pierre Francastel, *La Création du musée historique de Versailles et la transformation du palais, 1832-1848* (Paris: 1930); Jennifer Elson Sessions, 'Making Colonial France: Culture, National Identity and the Colonization of Algerie, 1830-1851' (unpublished doctoral thesis, University of Pennsylvania, 2005), pp. 389-431; Melanie Vandenbrouck-Przybylski, 'The Good, the Bad and the Beautiful, Representing the French Conquest of Algeria, 1830-1848' (unpublished doctoral thesis, Courtauld Institute of Art, London, 2009), pp. 94-133.

[5] Charles Nodier ed., *Journal de l'Expédition des Portes de Fer* (Paris: Imprimerie Royale, 1844). Raffet was commissioned to supply 92 illustrations (mainly vignettes) and Decamps 13. The illustrations were engraved by, among others, Hébert, Pisan, Lavoignat, and Montigneul.

before the publication appeared in 1844.[6] The Duc d'Orléans had commissioned the book as a gift to the officers who participated in the campaign, to remind them of him. In the foreword, Nodier described it as:

> un livre privé, familier, écrit pour quelques-uns, pour ceux-là seulement qui y étaient désignés d'une manière plus ou moins directe par leurs emplois, par leurs grades, par le numéro de leur régiment; livre orné d'ailleurs, élégant, presque magnifique, comme doivent l'être les présents qu'un Prince fait à ses amis, pour leur rappeler sa mémoire lorsqu'il sera séparé d'eux. (VI-VII)

The book was indeed magnificent, and the plates, on China paper, had been engraved by some of the best engravers of the time. More importantly, Didier Barrière explains that each copy was to be individualized with its recipient's name (this constraint later being judged too onerous), a requirement he elucidates by the Duc d'Orléans's wish that 'toute la production devait rester hors d'atteinte du vulgaire', the identification of each copy thereby preventing the possibility of it going to unwanted hands.[7]

According to Gordon N. Ray, in the nineteenth century '[t]he French illustrated book has become a province of art in its own', as the new technique of wood-engravings allowed an increased use of images in literature.[8] The *Journal* is a case in point, displaying 193 illustrations in 321 pages.[9] In some instances, several images invade a

---

[6] Didier Barrière, in 'Histoire d'un livre – le journal de l'expédition des Portes de Fer', *Impressions* (3 September 1985), 16-27 (19-21), asserts that Dauzats's role was even greater than Nodier's, attributing the authorship to the former, while the latter was merely the 'stylistic corrector' of the book. See also Auguste Raffet, *Notes et croquis de Raffet* (Paris, 1878), pp. 12-26.

[7] Barrière, pp. 16, 25-26. 1519 copies were printed, and the book cost 91.205 francs and 35 centimes, a considerable sum then, see Carteret's *Trésor du Bibliophile romantique et moderne, 1801-1875*, III : 'Livres illustrés du XIXe siècle' (Paris, November 1927, reedited 1976), p. 436.

[8] Gordon N. Ray, *The Art of the French Illustrated Book, 1700-1914* (NY, Dover: Pierpont Morgan Library, 1986), p. viii.

[9] The list of engravings, with subject, names of draughtsmen and engravers is to be found at the end of the book.

single page. An undated letter from Dauzats to Nodier reveals the minor role the text played in comparison with the images:

> On vient de m'envoyer le 3ème chapitre de l'Imprimerie Nationale pour ajouter par-ci, par-là, les insupportables lignes de texte que l'intercalation des gravures rend nécessaires. J'ai fait ce travail et j'y ai perdu ma gaieté. […] Tout ce que je crois pouvoir répondre c'est qu'il y a le nombre de lettres voulu.[10]

Michel Melot affirms that in the nineteenth century, 'l'image devient nécessaire à l'idéologie sur laquelle se fonde le système de production capitaliste: elle aide à la conquête du monde, à la connaissance des phénomènes naturels, à la fabrication des objets.'[11] Such a definition is remarkably apt to describe the *Journal*. Beth S. Wright goes further in asserting the illustrated text's power to captivate its readership, 'enabling [one] to "hear" rather than see the past'.[12] As we shall see, Dauzats's choice of a rhetoric enabling him to touch his viewership emotionally, certainly achieved the same goal.

Although the event was not as glorious as officially suggested, the political importance of the expedition was considerably enhanced by the participation of the Prince.[13] The aim of his presence in Algeria was the pacification of the province of Constantine, for the purpose of a permanent French occupation. The expedition of an army of three thousand soldiers was designed as a demonstration of power, to gain the submission of the 'natives', and during which the Prince would distribute his liberalities to the newly allied tribes. The ultimate step of

---

[10] Barrière, p. 19.

[11] Michel Melot 'Le texte et l'image', in Roger Chartier and Henri-Jean Martin (eds), *Histoire de l'édition française*, vol. 3, *Le Temps des éditeurs: du romantisme à la Belle Epoque* (Paris: Promodis, 1985), p. 293.

[12] Beth S. Wright, '"That Other Historian, the Illustrator": Voices and Vignettes in Mid-Nineteenth Century France", *Oxford Art Journal* 23: 1 (2000), 113-17. Wright later adds that 'in 1830 more than half of the army's recruits were illiterate' (127), which could justify the pre-eminence of the images over the text in the *Journal*.

[13] In a rarely perceptive account of the causes and consequences of the expedition, Dr Bonnafont, in *Douze ans en Algérie 1830 à 1842* (Paris: Dentu, 1880), p. 356, explains that Maréchal Valée, then governor of Algeria, used the high-profile presence of the Prince as a pretext to organize the expedition he had longed for.

the excursion (which, in many senses, looked more like a pleasure trip than a military march), the crossing of the Bibans, was kept secret until late, and officially announced the day before a detachment of the army ventured into the mountains (257). The only way to link Constantine to Algiers by land, these 'gates of iron' were controlled by the fierce Kabyles, and said to be particularly dangerous as they could be the setting of a deadly ambush (244, 262). The French nevertheless reached the last pass without a fight, and the whole event was reported in Paris as a success.[14] If the book's title refers specifically to the Portes de Fer, the passing of the mountains is in fact only a fraction of the narrative, at the end of the book. The reader-beholder thus follows the Prince and his escort, sailing from Oran to Algiers and its surrounding towns, sailing again to Constantine, travelling through the plains of Algeria's western province, and crossing the mountains on the way back to Algiers. The exceptional character of the expedition lay in the very fact that the French army had returned to Algiers by land and not by sea. The arrival of the troops of the Duc d'Orléans was indeed announced to the population of Algiers with the insisting words: 'S.A.R. Mgr le Duc d'Orléans et M. le maréchal gouverneur sont arrivés hier au Fondouck, venant de Constantine, *par terre*' (295, original emphasis).

After considering the peculiar decision to assign the double commision to Dauzats, I shall explore the stakes of the 'public' aspect of Dauzats's Algerian work (the watercolours)[15] in conjunction with the commemorative book, the memorial function of which was

[14] Maréchal Valée, 'Rapport sur l'Expédition des Portes de Fer', *Moniteur Universel*, 12 November 1839, pp. 2007-08. Similar official accounts of the expedition were published in the other major newspapers, such as *Le Constitutionnel*, *Le Journal des débats*, *La Presse* and the state-approved French newspaper in Algeria, *Le Moniteur algérien*.

[15] In addition to being exhibited at the Salon, the watercolours were later reproduced in lithograph (see Plessier pp. 62, 65) and appeared in various publications, such as W. Tenint, *Salon de 1841* (Paris: Challamel, 1841, p. 25), Clausolles, *Voyages pittoresques ou histoire de la Régence d'Alger depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours* (Toulouse: Paya, 1843). The series was moreover engraved for Gavard's *Galeries Historiques de Versailles* (Paris: Gavard, 1837-1846). Some of the *Journal*'s illustrations were made publicly available, such as those by Lavoignat and Montigneul exhibited at the 1844 and 1845 Salons (respectively nos 2359 and 2286).

twofold: honouring the Duc d'Orléans's princely qualities (an undertone whose significance was increased by his untimely death in 1842) and chronicling the French army's achievements in Algeria. Memory moreover operates at a third level, by the commissions' references to past history and artistic tradition, which lends further effect to the rhetoric of myth-making.[16]

A crucial aspect of Dauzats's Algerian production lay in his role as eye-witness. Dauzats specialized in landscape and travel illustrations, and made his first trip to the Orient in 1830 with Baron Taylor.[17] By 1839 he was famous as a traveller in the Orient thanks to his illustrations.[18] Yet Dauzats was not a painter of military subjects. His selection as visual reporter of the Prince's campaign, while there were more patently appropriate artists for such a mission, may be explained by Louis-Philippe's satisfaction with Dauzats's role in the formation of his 'Galerie Espagnole', during a trip to Spain with Baron Taylor in 1835.[19] Dauzats's status among the royal family had then considerably been enhanced, and it is generally assumed that he

---

[16] I shall analyse Dauzats's production of the *Portes de Fer* in the light of John J. Zarobell's 'Framing French Algeria: Colonialism, Travel and the Representation of Landscape, 1830-1870' (unpublished doctoral thesis, University of California, Berkeley, 2000), pp. 72-149. His remains an essential study of the series.

[17] See Todd Porterfield, *The Allure of Empire: Art in the Service of French Imperialism, 1798-1836* (Princeton University Press, 1998), pp.13-42. Dauzats also participated in the illustration of the *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (Paris: Firmin Didot, 1820-1878), ed. by Charles Nodier, Baron Taylor and Alphonse Cailleux.

[18] Alexandre Dumas Père and Adrien Dauzats, *Impressions de Voyage. Quinze jours au Sinaï* (Paris: [n. pub.], 1839) and illustrations of Baron Taylor, *La Syrie, La Palestine et la Judée, considérées sous leur aspect historique, archéologique, descriptif et pittoresque* (Paris: Taylor, 1839).

[19] See Paul Guinard, *Dauzats et Blanchard, Peintres de l'Espagne Romantique* (Paris: Féret, 1967). Horace Vernet would have been the most obvious choice. A letter from the Ministry of War to Bugeaud, dated 5 August 1843 (Service Historique de l'Armée de Terre inv. 1 H 91-1) mentions a commission to illustrate the passing of the Portes de Fer, but we know from a letter (quoted in Claudine Renaudeau, in 'Horace Vernet (1789-1863), Chronologie et catalogue raisonné de l'œuvre peint' (unpublished doctoral thesis, Université de Paris IV, 1999), p. 58) that the King prefered knowing that his favourite painter was in Versailles completing the commission of the Salles d'Afrique.

was chosen to go to Algeria as a friend.[20] According to Nabila Oulebsir, Dauzats was solicited as a chronicler, in an 'opération [ayant] pour objectifs la reconnaisance du territoire et la préfiguration d'une liaison terrestre rapide entre les principales villes du nord de l'Algérie',[21] as the knowledge of the country was essential for the effective domination of its inhabitants. Dauzats was (and is) indeed generally described as a realist painter. Critics as well as art historians commonly describe his Algerian work with words such as 'accuracy', 'archaeological', 'scientific', and 'geological landscape', terms relating to the exact sciences.[22] His contribution as 'peintre-explorateur' thus displayed an allegedly accurate and 'scientific' veneer, suitable to convincing his viewers.

Given the task of providing a memorable visual account of the expedition for the consumption of visitors to the Salon and for posterity, Dauzats chose to illustrate its climax: the crossing itself. His series was to aid the viewer in following step by step the passage of the army, from the first to the third 'wall' (*muraille*) of the Portes de Fer. One tiptoes behind the advance guard of the 17th Light and the Spahis going through the first 'wall' (*Première muraille des Portes de Fer, Passage de l'avant-garde composée de tirailleurs du 17° léger et des Spahis de Constantine*), reaches the second 'wall' behind the steps of the 17th Light (*Seconde Muraille des Portes de Fer, Arrivée du 17ème régiment d'infanterie légère*),beholds the sappers carving a memento to the French's deed on the rock of the third 'wall'

[20] Guinard, pp. 65, 261-63. In a letter to his master Gué dated 8 August 1839, Dauzats affirms that the Prince himself invited him to participate in the expedition (quoted in Zarobell, p. 86). Still, one may wonder to what extent Dauzats was close to the royal family, as he died in extreme poverty, and the only reference to the artist in the Duc d'Aumale's archives are two letters from Dauzats dated 24 January 1864 (Archives Musée Condé, PAC / 557-1; 1PA7), begging his former protector for help.

[21] Nabila Oulebsir, 'Paysage et patrimoine. Lieux et monuments de l'Algérie dans les années romantiques' in Institut du Monde Arabe, *De Delacroix à Renoir, l'Algérie des Peintres*, exh. cat. (Paris: Hazan, 2003), cat. 24 *L'Algérie des Peintres,* p. 101.

[22] Jean Alazard writes that 'Chez […] Adrien Dauzats il y a cependant un assez grand souci d'exactitude et de précision; on apprécie en lui le bon chroniqueur, incapable de se laisser entraîner par les élans de son imagination', in 'Les Peintres de l'Algérie au XIX^{ème} siècle', *Gazette des Beaux Arts*, 3 (1930), p. 373. See also Bruno Foucart's foreword to Plessier, pp. 9-13.

(*Troisième muraille des Portes de Fer, Les Sapeurs du Génie indiquent par une inscription la date du passage des portes de Fer au ravin*, Fig. 1), wades in a stream with the 3rd regiment and the 2nd Light across the third 'wall' (*Troisième muraille des Portes de Fer, Les chasseurs du 3ème régiment et les soldats du 2ème léger descendent dans le lit du ruisseau*), and heaves a sigh of relief at the end of the crossing (*Sortie des Portes de Fer*).

Fig. 1
Adrien Dauzats, *Troisième muraille des Portes de Fer*, 1841

I have mentioned Dauzats's quality as a landscape artist. The series poses a problem of genre classification: while the watercolours' purpose was to glorify the army's deed as in the high genre of history painting, it recorded a specific historical event in its actual location (as emphasized by the titles of the watercolours), in a way akin to the then

burgeoning category of historical genre painting.[23] It moreover appears that the landscape is given a greater importance than the human figures and the action represented. Deperthes, the author of the 1818 *Théorie du paysage*, clarified the difference betwen history painting and historical landscape, asserting that in the latter 'le paysage, dans tout ce qui constitue l'ensemble d'un site, doit dominer les figures qui concourent à mettre le trait historique en action'.[24] I therefore propose a reading of Dauzats's series as belonging to a hybrid genre, at the intersection between history painting, historical genre painting and landscape. But more than analysing the landscape as a genre, I wish, following the lead opened by W.J.T. Mitchell, to consider it as 'a medium of exchange between the human and the natural, the self and the other'. Mitchell adds that 'landscape is a particular historical formation associated with European imperialism', a suggestion that informs my evaluation of Dauzats's depiction of the Algerian territory but which could effectively be applied to the production of Algerian landscape in general.[25]

Dauzats depicts the ant-like army surrounded by a fortress of colossal mountains, overwhelmed by the majesty of the setting.[26] From the first step, when the army moved into the narrow crevasse, to the final exit, when the soldiers eventually found their way to an open space, the viewer holds his/her breath, enabled by the artist to feel the threat of imminent danger.[27] The scenery was indeed an uncanny can-

[23] For the evolution of historical genre painting during the period see Michael Marrinan, *Painting Politics for Louis-Philippe: Art and Ideology in Orientalist France, 1830-1848* (New Haven: Yale University Press, 1988).

[24] J.B. Deperthes, *Théories du paysage ou considération générale sur les beautés de la nature que l'art peut imiter et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir dans cette imitation* (Paris : Lenormant, 1818), p. 212.

[25] W.J.T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power* (Chicago: University of Chicago Press, 2000), p. 5; Zarobell, p. 3.

[26] I borrow the analogy with ants from the critic of *l'Artiste*, (1841, p. 348), who compared the French soldiers to 'des fourmis de la petite espèce', thereby twice emphasizing their minuscule stature compared to the mountains. Guinard likened the French army to 'pygmies'. The metaphorical allusion to a fortress is rendered obvious by the use of the word 'muraille' to define the different passes of mountain.

[27] The *Journal*'s account of the crossing (260-64) confirms the vision of a menacing landscape in its description of 'la sinistre solennité de ce tableau'.

didate for a visual demonstration of the 'sublime', whose full affective potential Dauzats uses. Indeed, these first images presenting the Bibans incorporate major components of Burke's concept.[28] Flirting between sublime and picturesque, Dauzats's compositions also integrate some of the theories Pierre Henri de Valenciennes had famously advocated in his 1799 *Élemens de perspective pratique* which had been crucially influential for the following generations of landscape painters.[29]

These rocks of awesome scale, with shapes that engendered astonishment (for Burke, 'the effect of the sublime at its highest degree'), offered a perfect backdrop for a vision of the French epic with maximum aesthetic effect.[30] Dauzats combines the emotional, aesthetic and narrative values of the episode to create easily memorable images. Primarily trained as a theatre painter, he treats the Bibans like the stage set of a tragedy, mixing truthfulness and formal devices, insisting on the verticality of the cliffs, endowing the facetted rocks with dramatic effects of *chiaroscuro* (even more contrasted in the black and white engraved versions), to emphasize the impressive structure of the mountains.[31] The peculiarity of the upright and imbricated rocks adhered to Burke's criteria, since 'a perpendicular has more force in forming the sublime than an inclined plane' (105). Explaining the difficulty of representing perspective in theatre decors, Valenciennes recommended intercalating cut planes in order to create depth (302). Dauzats's representations of juxtaposed walls of irregular

[28] Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (Dublin: Sarah Cotter, 4th edn, 1766, original text 1757).

[29] Pierre Henri de Valenciennes, *Élemens de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage* (Paris: the author, 1799-1800), which was reedited several times, notably in 1820. Zarobell's reflexion on 'language formulae', p. 77 ff, is indebted to Deperthes. While neither Valenciennes nor Deperthes mention Burke's theories, both describe nature's ability to arouse strong feelings through the overpowering forces of nature.

[30] On the sublime and 'greatness of dimension' and its extension in length and height and infinity or succession, see Burke pp. 79-80, 104-8. The potential of representing the awe-inspiring scenery is used by Dauzats in various parts of the *Journal* notably in *Les Chutes de Rummel***,** ill. 105, *Pont d'El-Cantara*, ill. 106, *Arc du Rummel*, ill. 112 .

[31] On the influence of theatre in Dauzats's œuvre, see Guinard, pp. 30-34.

rocks with overlapping edges accordingly lend theatricality to the scene. Valenciennes had moreover promoted the close study of nature. For the depiction of rocks and mountains, he asserted that 'il faut d'abord connoître la nature des différentes substances qui composent les filons ou les veines des montagnes, chacune de ces substances a des cassures et une décomposition particulière' (222). Dauzats similarly pays particular attention to the inner structure of the mountains. Their geological composition was noted in the 1841 Salon livret thus:

> une crête de calcaire avec de nombreuses veines de calcaire spathique. […] Les portes sont fermées par des alternances de marnes d'un bleu foncé et de calcaire compact, les couches sont verticales et dirigées de l'est à l'ouest, beaucoup de pyrites en nodules ou disséminées en grain ajoutent à la facilité de décomposition de ces roches (64-65).

This 'scientific' description validated Dauzats's representation as accurate, therefore lending his version of the event a halo of truthfulness. Truthfulness was however not antithetical to aestheticism. In his treatise, Valenciennes welcomed the rugged and angular shapes of rocky mountains as picturesque (222-23). Crucially, Burke had also defined such shapes as sublime (105). While seemingly naturalistic effects lent the watercolours veracity, Dauzats's carefully staged arrangements of angular forms, dislocated shapes, and muted tones contrasting with violent shadows, provide great affect in his compositions.

Dauzats's compositions produce both an aesthetic and an emotional experience, between beauty and horror. Beyond the frame, the knowledge of the likelihood of an ambush added to the representations a zest of terror, Burke's most powerful supply of sublime (50). This was no doubt effective in attracting the attention of the crowds, and imprinting the event upon their retina. The series' success in inducing anguish and wonder can be gauged by the Salon reviews. Delécluze qualified the Portes de Fer as a 'défilé épouvantable', Fabien Pillet affirmed that 'on ne peut regarder ce tableau sans éprouver une sorte de terreur', while the critic of *L'Artiste* evoked 'l'entassement effrayant de ces murailles de calcaire, de rochers superposés, de pentes abruptes et désolées, un abîme sans fin de ravins

et de précipices'.[32] Such reactions did not only confirm the heroic nature of the army's crossing. Where the sublime horrors, according to Burke, appealed to a desire for preservation, I argue that such representations justified, as a protective force, the military presence in Algeria. By penetrating the wild landscape, the French army, agent of order and civilization, established a secured territory for later colonization. Dauzats's representations therefore succeeded in more than one sense, as Delécluze remarked in his article that 'ces cinq dessins seront toujours précieux pour les amateurs de sites sauvages, pour les savants minéralogistes, comme pour tous ceux qui prennent intérêt à la gloire de nos armes' (2). The exceptional deed of the crossing was corroborated by what the *Journal* described as the astonishment of the Algerian population at the sight of the French army emerging from the Bibans (266-68). Zarobell's argument that Dauzats failed to glorify the French military presence, seeing the absence of any antagonistic encounter as undermining the power of the French army (73), is therefore at odds with Delécluze's statement. Moreover, one must observe the presence – clearly noted if discreet – of native figures in the cliffs in *Première muraille*: although quiet and inactive wardens of the Bibans, their very existence underscores the possibility of a threat. The army continuing its march in safety therefore provides evidence of its victory over the natives. We know that the motif of the ambush in a mountainous setting interested Dauzats, thanks to an 1847 watercolour, *Campagne d'Algérie, passage des Portes de Fer,* which is an almost exact copy of Decamps's 1833 *Défilé*.[33] That Dauzats felt the need to reproduce this

[32] Delécluze, 'Salon de 1841. Troisième article', *Journal des Débats* , 24 April 1841, p. 2; Pillet, F. *Moniteur Universel*, 10 May 1841 ; *L'Artiste*, p. 348. Although most critics admired Dauzats' dramatic depictions of the Bibans, some criticized them harshly, like Prosper Haussard, in *Le Temps*, 20-27 March 1840, for whom 'M. Dauzats a fait comme nos soldats, il a brisé pour toujours le prestige des Portes de Fer'.

[33] The present whereabouts of Dauzats's paintings are unknown. For the original version, and another almost identical copy of similar dimensions by an unknown hand, see Dewey F. Mosby, *Alexandre Gabriel Decamps, 1803-1860*, 2 vols (New York and London: Garland, 1977), I, pp. 114, 253; II, n. 449 pp. 607-08, n. 538 p. 656, fig. 132A and 132B.

composition three years after the publication of the *Journal* is certainly meaningful, although we may only make assumptions. As Dewey F. Mosby explains, it shows the influence Decamps exerted on his peer, but it suggests moreover that Dauzats was not only reproducing settings he had beheld during his trips, but was also working from established formulae. Because of its apocryphal title we might also wonder whether this late copy may suggest that there had in fact been resistance from the enemy during the expedition. Showing an ambush of Oriental-looking figures in a mountainous setting, this watercolour might indeed allude to Kabyles throwing rocks on the passing French army from the top of the cliffs.[34] Could this watercolour, whose subject is unique in the corpus of Dauzats's works on the Portes de Fer, function as an indirect recollection of events which actually took place? Could the motif have been edited out of the official discourse since the prerogative was to show the pacification of the province as a confirmation of the superiority of the French? The lack of a clash was also a reassuring element for the politicians fearing for the life of the heir to the throne while he was campaigning in Algeria.[35]

The glory of the French was therefore not demonstrated by their military accomplishments, but by the setting, on which the French imprinted their indelible mark by carving a written memento to their passing. In *Troisième muraille ...; Les Sapeurs du Génie..,* the artist-viewer, silent participant to the French's alteration of the Algerian land, witnesses the scarification of the rock (Fig. 1). A similar foray was highlighted in the sketched version of the *Sortie des Portes de Fer* (Musée Condé, Chantilly) where the red side of the French *tricolore*, appearing towards the centre of the composition, marks the landscape like a wound. The unique spot of bright colour, this bloody stain disturbs the composition and leads the viewer's gaze to penetrate the cliffs with the army, establishing all the more tangibly the deflowering

[34] There is no evidence that such an event took place either in the historical literature, or in the *Journal*.

[35] As the *Journal* recalls in text and image, pp. 277-90, there had however been skirmishes and ambushes at the exit of the Portes de Fer, when Abd el Kader's army caught up with the French.

of the Algerian landscape.[36] While Zarobell perceives Dauzats's failure to follow the tradition of military painting (which, in the absence of a clash, seems in any case rather inappropriate), one should rather see the march of the army, the capture of a territory, and the assertion of possession, as conventional depictions of entries into towns traditionally show. Whereas in traditional military paintings the capture of a territory would be represented by processional motifs, here it is symbolized by the penetration into its most remote and (allegedly) menacing regions, Dauzats lending an almost sexual significance to the landscapes.[37]

Indeed, the monarchy ascribed to Dauzats the role of appraiser of the land. As well as witnessing the deflowering of the narrow nooks of the deep Algeria, Dauzats unveiled its beauty and mystery to the French public. In a way similar to that of the unveiling of female subjects in harem representations, Dauzats participated in the violation of Algeria by the disclosure of a landscape hitherto hidden from view. The French presence not only desecrated the virginity of the landscape. By making their way into the chain of mountains, where no Westerner had set foot before, the Armée d'Afrique entered posterity. It is pertinent to bear in mind that Dauzats was primarily a painter of architecture and landscape, and travelled in Egypt before he went to Algeria. There seems to be a lineage between his views and Denon's famous views of architecture, peopled here and there with tiny figures of French soldiers.[38] The million-year-old mountains replace here the thousand-year-old temples. This substantiates Zarobell's impression that Dauzats's watercolours 'dwarf, even undermine the importance of the participants'.[39] But rather than stressing the powerlessness and

[36] In the final watercolour version, Dauzats had opted for a more tonally unified composition, thereby representing the flag as indistinctively white, and with a less angular, aggressive shape. Dauzats compensated for the resulting loss of dynamic by multiplying the number of figures, which therefore appeared to invade the space of the watercolour. In the book's engraved version, Dauzats stuck to the Chantilly composition.

[37] The sexual significance is also highlighted by Zarobell, p.114.

[38] In Dominique-Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte* (Paris: Didot, 1803).

[39] Zarobell, p. 73.

temporality of the French army in a primeval setting, Dauzats's theatrical treatment of the scenery consecrates the French's admittance into collective memory, by crossing the threshold of 'History'.

Although using, for the 1840 commission, the medium of the watercolour and working on a relatively small scale, Dauzats connected his work to the tradition of neoclassical history painting, and the deeds of the army to classical history. While he did not give the same grandiloquence to his work, in *Troisième muraille ... Les sapeurs du génie* (Fig. 1), the soldiers who immortalize their passing by carving on the rock 'armée française, 28 octobre 1839', are the successors of Jacques-Louis David's Greeks in *Léonidas aux Thermopyles* (1814, Musée du Louvre, Paris). By inscribing the rock, the French invested the landscape with meaning, transformed it into text as much as image, and lent it a semiotic quality.[40] They also affirmed their correspondence with antique Rome, this 'other empire' that had multiplied commemorative incriptions onto the monuments, milestones, medals, and other vestiges that one could find scattered in the European as much as the North African landscape.

The *Journal* confirmed this illustrious heritage, asserting that 'toute l'exploration de ce pays est à faire avec les auteurs à la main' (233). References to classical texts were common in the literature related to Algeria. The French saw parallels with Sallust's *Jugurthine Wars*, and Bugeaud was to call Abd-el Kader 'a modern Jugurtha', just as the Berbers were considered to be the descendants of Jugurtha's compatriots.[41] The French sought the descriptions of the people of North Africa in Strabo, Polibius and Livy. Ancient Rome was the first model to which the occupying army turned its eyes, the

[40] Simon Pugh, *Reading Landscape: Country, City, Capital* (Manchester University Press, 1990), pp. 2-3.

[41] Patricia Lorcin, *Imperial Identites: Stereotyping, Prejudice and Race in Colonial Algeria* (London and New York: I.B. Tauris, 1995), p. 22; Bugeaud, letter 23 March 1843, in *La vie d'Abd-El-Kader* (Paris, 1867, republished 1974) p. 36; François Guizot, *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps* (Paris, 1865), p. 154; F. Hoefer (ed.), *Nouvelle biographie générale* (Paris, 1852), entry 'Abd-el-Kader', 1, p. 67; Emmanuel Poulle, *Considérations générales sur la régence d'Alger* (Paris, 1840), pp. 27-40.

French viewing themselves as the new Romans, reclaiming their inheritance.[42] Patricia Lorcin explains:

> [the reference] evoked a romanticised vision of civilisation, of which France was the obvious heir. [...] Not only was the French *mission civilisatrice* perceived as a modern adaptation of the Pax Romana but parallels were constantly drawn between the two. [...] The Roman example consequently served as a justification for French military colonisation. (21)

As a result, ancient ruins were the object of particular attention during the exploration of the Algerian territory, and representations of the vestiges of the Roman presence are common in the contemporary literature on Algeria, showing landscapes inhabited by romantic ancient ruins, aqueducts, bridges, temples, imposing witnesses of a civilization now departed. When seeing these scenes, one recalls the representation of Napoleonic soldiers in the majestic ruins of Egyptian temples. But in Algeria, it was an Antiquity closer to France, both culturally and geographically, that the army encountered, and one with which the French heirs of the Enlightenment would easily identify. This subtext is all the more obvious when one considers the *Journal*'s repeated visual and textual mentions of Roman ruins and the belief that the French were following a thread left to them. Accordingly, Dauzats's illustrations of ruins and antique inscriptions were scattered throughout the book, a case in point being the Arch of Djemila (or Djimilah), which was given, in four pages of text, one single sheet and ten vignettes (ill.132-142, pp.198-201). The association of Roman ruins and French soldiers not only implied that the French would repeat the Roman activity as empire-builders, but also as builders, in the primary sense of the term.[43] Crucially, the *Journal* remarked that

---

[42] Roger Benjamin, *Orientalist Aesthetics, Arts, Colonialism and French North Africa, 1880-1930* (Berkeley: University of California Press, 2003), p. 9.

[43] It may be noted that the remains of antique ruins were often used as primary material for modern constructions (*Journal,* 216-218). Lahouri Addi, in 'Colonial Mythologies: Algeria in the French Imagination', in Carl Brown (ed.), *Franco-Arab Encounters* (Beirut: American University, 1996), p. 101, stressed that the colonial rhetoric partly rested upon the creation of a 'new France built by the blood and sweat of its soldier-workers'.

France's illustrious predecessors had never been that far in the land and passed the Portes de Fer. Such surpassing of the Roman conquerors therefore instantly enhanced the glory of the crossing, which justified the inscription in the rock (249).

Yet Zarobell points out that among the participants, 'none are singled out for their heroism', particularly not the heir to the throne (73). On the contrary, since the participation and the successful leadership of the Prince had been duly reported in the Press, the watercolours (and their subsequent reproduction in mass-media such as lithography) operated as a clear metaphor for the contemporary viewers, referring to the Prince without presenting him.[44] Moreover, the watercolours must be analysed in connection with the ultimate goal of their commission by the Prince, namely the production of the *Journal*, which was destined for the private enjoyment of his *compagnons d'armes*. Throughout the book, regiments, groups or indeed individuals, were specifically distinguished in both word and image, beginning with the Prince.[45]

The *Journal* described and represented the Duc d'Orléans exercizing his princely duties on his march through the Algerian territory, visiting soldiers in their garrisons or 'native' tribes in their *douars* (or agglomeration of tents). He was commemorated as a sovereign concerned for the health and morale of his troops: in every stopover, he visited the military hospitals, dispensing spectacular improvements where the essentials were lacking (64, 103, 121, 130, 158). The *Journal* links the Prince's efforts to relieve the suffering of the wounded, to the tradition of the 'roi thaumaturge', that is, the secular belief in the monarchs' divine ability to heal their subjects. While the *Journal* alluded to material ameliorations instead of health recovery, the connection is clear: 'Il reste heureusement aux Princes […] le pouvoir de réparer, jusqu'à un certain point, les maux encore réparables.' The motif was of enough importance to be awarded three

[44] Five years after the fall of the July Monarchy, in 1853, Dauzats painted yet another version of the *Passage des Portes de Fer* (Orléans, Musée des Beaux-Arts), where the Prince stands out. Plessier, p. 98, cat. 63.

[45] Dauzats notably executed portrait-studies of many participants (Guinard, p. 67).

illustrations (ill. 79, *Prince visitant les hopitaux*; ill. 80, *Fiévreux*; ill. 85, *Visite à l'hôpital*, all by Raffet).

To preserve the peace with the allied tribes, the Duc d'Orléans distributed and accepted presents. Paying tribute to the Prince's charitable behaviour which 'ne se manifeste que par des libéralités, des grâces, des faveurs des actes de bienséance et de justice,' the *Journal* opposed the misdeeds of Algeria's former leaders, the Turkish Deys whose 'incursions […] n'étaient guère qu'un prétexte de vexation et de rapines' (137). To demonstrate this point, the author pointed out that the French army's venture through the Portes de Fer was led by the Beni-Abbas, the very tribe that kept the Turks from crossing the Bibans (260). Author and illustrators effused about the joy and gratitude felt by the vanquished population towards their conquerors.[46] At Blidah, '[l]es rabbins le suivent et baisent le genou; les chiaoux [Turkish civil servants] les imitent et baisent l'étrier'. In Algiers, the Prince showed mercy to prisoners (a motif which was to become customary in the imagery of the conquest), 'qui se précipitent sur le cou de son cheval en le couvrant de baisers' yet another 'proof', if needed, of the Prince's generosity (90, ill. 56, *Le Prince accorde la grâce à des prisonniers,* by Raffet). While Constantine had recently been conquered by the French in a bloodbath, there his benevolence attracted the sympathy of the population, '[empreinte] de la plus vive reconnaissance pour la France et d'un sincère attachement au régime nouveau' (147).

The Prince was therefore the object of the Algerians' prodigality, most notably that of emir Abd-el-Kader, the principal opponent of the French presence: a vignette depicts the envoy of Abd el-Kader, delivering 'les lettres et les présents de l'émir, quatre autruches, quatre gazelles, deux chevaux, un bel équipement de cheval et des peaux de lions' (94-5, ill. 59, *Présents de l'Emir Abd-el-Kader,* Raffet). Besides being a pretext to represent exotic motifs, the picturesque scene confirms the Prince's authority. The representation of previously seditious Kabyle tribes distributing food supplies to the French troops as they penetrated deeper into the territory, was equally a potent sign

[46] Zarobell (88) similarly affirms that all the accounts to be found in the press highlighted the enthusiasm of the population for the presence of the Prince.

of the effective pacification of the Algerian territory, and duly illustrated. Raffet represented the Kabyles, standing in the background, observing quietly the soldiers' banquet (ill. 88, *Repas donné aux voltigeurs du 2ème léger*).

It was paramount to establish that the young Prince was fulfilling the military role of a monarch, and he was repeatedly represented (and described) reviewing his troops in the *Journal* (ill. 86, *Revue du 24ème* and ill. 81, *Revue*, both by Raffet). Unsurprisingly for a volume intended for them, the officers were singled out and celebrated: the Prince made Changarnier colonel as a reward for his bravery at Constantine, Duvivier was promoted to field-mashall etc. (66-67; ill. 53, *Le général Duvivier*, ill. 76, *Le lieutenant général Galbois* both by Raffet). What is more, each regiment, batallion and company which had the opportunity to follow the Prince in his campaign across the Algerian territory was enumerated, its deeds indicated and its role in the Prince's suite revealed (166-67). Crucially, the 'natives' favorable to the French presence are given an important place in the *Journal*, both as members of the *Armée d'Afrique* (as the French army in Algeria was called), and as the Turks or Algerian tribes allied to the French. The zouaves, easily recognizable by their turbans, were depicted in a vignette, parading in tight ranks, bayonet in hand, while in the following page, a single sheet showed their leader Lamoricière, proudly parading on horseback and followed by his regiment (ill. 48, *Revue de Zouaves*, ill. 49, *Le colonel Lamoricière*, both by Raffet). A hero of the second campaign of Constantine, his figure had entered collective memory, thanks to his peculiar red hat or *chéchia* (a red hat of Turkish origins). The subordination of native warriors could not be better shown than in their leaders, and consequently several portraits of Algerian and Turkish chefs scatter the pages of the *Journal* (ill. 78*, Les Quatre grands chefs* by Dauzats; ill. 83, *Chefs arabes* by Raffet).[47] A favourite subject of orientalist artists was that of the *fantasia*, which

[47] The celebration of native leaders attached to the French authority was not uncommon in the iconography of the conquest, most famously Théodore Chassériau's large-scale portrait of *Ali Ben Hamet, chef des Haractas*, displayed at the 1845 Salon (Versailles, Musée National du Château).

was accordingly represented twice in the Journal (ill. 16 and 107 by Raffet). A traditional Arab spectacle on horseback, the fantasia was intended as a demonstration of both skill and joy, and was sometimes performed on the occasion of alliances with the French.[48] The motif thus served to stress the fierceness of yesterday's enemies, as much as their new enthusiasm and eagerness in supporting the French. The text, accordingly, emphasized their dedication to French authority. Such description, both textual and visual, of 'native' populations favorable to the French presence, was paramount in validating the civilizing mission of the French.

The expedition of the Portes de Fer was of inconsequential strategic importance, since the expeditionary corps did no more than cross the mountains. Its main consequence was to prompt Abd-el-Kader's wrath. Shortly after the crossing, which he saw as an insult and violation, Abd-el-Kader broke the truce agreed with the French in 1837. His fighters surged into the plain of the Mitidja where they allegedly slaughtered French settlers.[49] Nevertheless, Dauzats succeeded in securing the expedition enduring glory. By representing awe-inspiring landscapes, affirming the continuity of deeds between the modern French and the ancient Greeks and Romans, solliciting the visual and literary memory of his audience, and celebrating the virtuous qualities of the Prince, Dauzats created images that imprinted themselves on the memory of his audience. These were fitting qualities for the personal memento the Prince offered to his retinue as much as for the commemorative aspect of the Musée Historique de Versailles, where the watercolours were hung.

In penetrating the landscape, as well as in unveiling its most protected, intimate parts, the French effectively both tamed and violated Algeria. Secured and dominated, the land was now ready to be domesticated, that is, cultivated and fertilized by the French. Moreover, the *Journal* stressed the role of the royal family in this

[48] See 'fantasia' in Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, VIII (1872), pp. 92-93. The motif was notably painted with considerable success by Eugène Delacroix throughout his career.

[49] Pierre Montagnon, *La Conquête de l'Algérie 1830-1871* (Paris: Pygmalion, 1986), pp. 217-26; Zarobell, p. 84; Bonnafont, pp. 355-56.

conquest and their attachment to the glory of France. The Duc d'Orléans was depicted as a fatherly figure to both the army and the Algerian population. Submission was synonymous with possession, and accordingly the *Journal* claimed of the conquered tribes 'les personnes nous appartiennent comme le sol' (136).

VIII

La Fête nationale, espace de construction d'une mémoire nationale au XIXe siècle

Rémi Dalisson

Le XIX[e] siècle fut, en France comme dans de nombreux pays européens, celui de la construction des identités et des mémoires nationales sur fond de sécularisation, de révolutions industrielles et de redécouvertes historiques. En France, cette « mémoire nationale » avait commencé à être retravaillée dès 1789, sur le socle fécond du renouveau historique du XVIII[e] siècle. Pendant ce « grand siècle d'histoire » (P. Tétard), bien illustré par les innovations d'un Voltaire et de ses collègues des Lumières, les querelles sur l'origine de la nation furent vives d'autant qu'elles perduraient sur fond d'agonie de l'absolutisme. Dès lors les politiques s'emparèrent de l'histoire pour tenter de reconstruire le récit mythique et mobilisateur de l'origine de la nation. La Révolution reprit à son compte ces préoccupations et tenta immédiatement de créer une véritable « pédagogie des origines » (P. Poirrier). Il s'agissait pour elle de consolider le sentiment d'unité nationale, fondé sur un patrimoine commun, transmissible au peuple et capable d'enraciner les Droits de l'homme puis la république à partir de 1792.

Une fois la tourmente révolutionnaire passée, parallèlement à la construction progressive d'une école publique[1], ces questions patrimoniales et nationales ressurgirent. Les fêtes nationales publiques et

[1] Voir Claude Lelièvre, *Histoire des institutions scolaires depuis 1789* (Paris: Nathan, 1990). L'auteur montre que les projets pour la construction d'un nouveau système public et républicain d'enseignement se multiplièrent dès 1789-1790, sans toujours déboucher faute de consensus et de moyens. L'école de la IIIe République et de Jules Ferry en fut l'héritière.

les commémorations devinrent alors un vecteur essentiel de cette mémoire nationale, d'autant qu'elles étaient parées de toutes les vertus civiques et didactiques depuis 1789[2]. Spectacle souple, populaire et didactique, à l'intersection des volontés centrales et des pulsions locales, la fête nationale permit à chaque régime successif de dessiner, par delà leurs différences, une mémoire nationale faite de plus continuités que de ruptures, avant d'aboutir au « grand récit national » (P. Nora) de la Troisième République. Ainsi se constitua par la commémoration une mémoire collective autant qu'individuelle de la nation, un espace mémoriel concret autant que mental, où les citoyens forgèrent symboliquement leur propre mémoire et identité nationales.

Pour comprendre cette construction, nous étudierons d'abord la politique de la fête sur le temps long d'un siècle qui vit la mise en place d'un récit national cohérent et civique, par-delà les idéologies au pouvoir. Puis nous redescendrons au niveau local pour comprendre comment les Français s'approprièrent cette mémoire nationale collective, sa symbolique et ses rituels par leur contestation symbolique et leur lectures des cérémonies.

****

1. La politique de la fête : la construction politique d'un espace mémoriel (1815-1914)

La construction d'un corpus national cohérent par la fête fut un long processus qui commença dès la fin de l'Empire, avec le retour des Bourbons. Mais pouvaient-ils faire abstraction des vingt-cinq années révolutionnaires précédentes ?

[2] Voir les discours de Danton sur l'éducation et les fêtes en 1792 (« Donnons des armes à ceux qui peuvent les porter, de l'instruction à la jeunesse et des fêtes au peuple ») et le titre premier constitution de l'an III (« Il sera établi des fêtes nationales pour entretenir la fraternité entre les citoyens et les attacher à la patrie et aux lois »).

Construire la nation par la fête : hésitations et prémices de 1814 à 1870

Dès leur retour au pouvoir, les Bourbon tentèrent de réimposer par la fête un imaginaire national monarchique, voire absolutiste. Pour cela la *Restauration* institua d'abord des fêtes destinées à gommer symboliquement le passé révolutionnaire par l'expiation et la religiosité[3]. Ce furent les fêtes anniversaires de la mort de Louis XVI, chaque 21 janvier, et celles de la mort de Marie-Antoinette chaque 16 octobre, puis fin janvier. Ces cérémonies publiques, doublées de destructions des emblèmes républicains et bonapartistes, largement prises en charge par l'Eglise avec en outre toute la symbolique monarchique en berne, devaient montrer que « la Révolution française est la période la plus déplorable du monde, temps de désordre et de barbarie » selon le ministère de l'Intérieur[4]. Ainsi la nation pourrait-elle « oublier les horreurs de la période révolutionnaire »[5] répondit le curé de Melun en 1817.

Puis, les fêtes nationales de la Saint-Louis (le 25 août) et celle de la Saint Charles (le 4 novembre) vantèrent le principe dynastique, « l'auguste dynastie royale », héritière du fameux « miracle capétien »[6]. Le pouvoir tenta alors d'imposer par ces vecteurs les figures de Saint-Louis et surtout d'Henri IV, prototype du « bon roi » populaire et proche des gens. Et pour faire bonne mesure, la fête du sacre de Charles X, le 28 mai 1825 à Reims acheva de tenter de redessiner un pouvoir absolutiste. Surtout, les *symboles* royaux, le lys et le drapeau blanc furent fort utilisés lors des fêtes, pour effacer les Trois couleurs et le bonnet phrygien[7].

---

[3] Voir Françoise Waquet, *Les fêtes royales sous la Restauration ou l'Ancien régime retrouvé* (Paris : Droz, 1981). L'auteur y montre que volonté restauratrice du régime passa par le rétablissement, souvent par la force, de politiques symboliques et festives qui renouaient avec les codes prérévolutionnaires.

[4] Instructions aux préfets, 15 janvier 1818, A.D Seine-et-Marne, série PZ.

[5] Sermon de la messe du 21 janvier 1817, A.D S-et-M, M 1818.

[6] Il s'agit là de la terminologie officielle, relevée dans les instructions officielles dans 25 dépôts d'archives départementales entre 1815 et 1830.

[7] Voir Jean Garrigues, *Images de la révolution, l'imagerie républicaine de 1789 à nos jours* (Paris : du May, 1988). Cette étude montre la force des images et des symboles

Mais cette tentative de rupture symbolique fit long feu, et dès 1817-1818, le nombre de fêtes nationales s'effondra dans tout le pays et les affluences diminuèrent, au point que le pouvoir autorisa les municipalités à célébrer les fêtes politiques en même temps que les fêtes folkloriques traditionnelles comme celles de Rosières[8]. Et après la mort de Louis XVIII, les fêtes politiques disparurent pratiquement partout, signant l'échec des fêtes d'expiation de la Restauration. Manifestement l'imaginaire national né de la période révolutionnaire pesait encore et les populations n'étaient pas prêtes à revenir à la nation monarchique et à leur condition de sujet passifs, d'autant que la Charte leur donnait quelques pouvoirs.

Après cet échec, il y eut une véritable continuité entre les fêtes des trois régimes successifs de la Monarchie de Juillet, de la Seconde République et du Second Empire. Toutes leurs fêtes nationales eurent en commun la volonté de présenter une nation fondée sur une constitution (ou une Charte rénovée) reprenant en grande partie les Droits de l'homme, avec de nouveaux symboles fédérateurs et avec une histoire commune, bref une mémoire fondatrice.

Les fêtes de la *Monarchie de Juillet* réintroduisirent d'abord la symbolique[9] héritée de la Révolution française, le coq, le livre ouvert en signe de démocratie et surtout les Trois couleurs autour d'une fête célébrant le peuple insurgé, le libéralisme et l'héritage des Lumières avec la fête des journées de Juillet (chaque fin juillet). La fête du roi, la Saint-Philippe (le 1er mai) se chargeait quant à elle de célébrer certes un souverain, mais constitutionnel (par la fête des modifications de la Charte en septembre 1830), modéré et respectueux de la Nation à laquelle il prêtait serment. Et si la famille royale était encore célébrée (les naissances, les baptêmes), c'était à présent comme garante du

---

nés de 1789 et la fureur iconoclaste qui s'empara de pouvoirs post-révolutionnaires qui voulurent détruire toutes ces images, avant de proposer leurs nouveaux codes politiques et esthétiques.

[8] Voir Rémi Dalisson, *Les trois couleurs, Marianne et l'Empereur, fêtes libérales et politiques symboliques en France, 1815-1870* (Paris : Boutique de l'histoire, 2004), p. 49. J'y étudie les ruptures et les continuités des politiques festives de la Restauration à la veille de la IIIe République. Dans ce cadre, les fêtes s'effondrèrent des deux-tiers entre 1824 et 1825.

[9] Voir Rémi Dalisson, *Les trois couleurs…op.cit,* note précédente, Chapitre Second

progrès, y compris social. Le régime vanta même un Napoléon Ier, présenté comme le garant de la nation et l'héritier de 1789 (avec le grandiose de ses cendres en 1840) et donc réintégré dans l'histoire nationale, même libérale.

Les fêtes de la courte *Seconde République* confirmèrent ces symboliques, en y ajoutant la figure prémonitoire de Marianne et en remettant au goût du jour les références à 1792 et à la Fédération. On inaugura localement des arbres de la Liberté, fêta la Fraternité le 20 avril 1848, honora les morts de février le 4 mars 1848 et rendit hommage à l'insurrection populaire avec l'anniversaire de Février chaque 24 du mois. On y (re)chantait des chants révolutionnaires comme la *Marseillaise,* le *Chant du départ*, la *Girondine* et le *ça ira*. Surtout, le régime conserva les Trois couleurs et reprit dans ses décors festifs toutes les images de la Première République (les faisceaux licteur, le bonnet phrygien, Marianne, le coq, les chaînes brisées, le triangle égalitaire…)[10]. Enfin, après la répression de juin et sous l'impulsion de son nouveau président, Louis Napoléon Bonaparte, elle insista sur le modérantisme, rejoignant les idéaux du régime précédent. Elle célébra en effet la nouvelle constitution fort modérée (par la fête de la promulgation de la Constitution le 12 novembre 48) et un légalisme rassurant après les excès de février et juin, avec la fête anniversaire de la proclamation République par l'Assemblée chaque 4 mai.

Même le *Second Empire* participa à ce mouvement, mais de manière moins nette. Certes, il commença à célébrer son propre coup d'Etat de décembre 1851 (fête du plébiscite de janvier 1852[11]), mais il

[10] Maurice Agulhon, « Fêtes spontanées et fêtes organisées à Paris en 1848 » dans Colloque, *La fête révolutionnaire* (Clermont-Ferrand et Paris : Clarveuil, 1976), dir. Jean Ehrard et Raoul Viallanex, pp. 243-62. Il montre le poids des images révolutionnaires et du peuple dans les fêtes, d'abord spontanées puis organisées, de la toute jeune Seconde République, notamment avant le tournant de juin.

[11] Voir Rémi Dalisson, « La célébration du coup d'Etat de 1851. Symbolique politique et politique des symboles » dans *Revue d'histoire du XIX^e^ siècle*, n°22-2002/1, pp.77-95. L'article montre l'instrumentalisation politique de la fête du coup d'Etat par le nouveau pouvoir Bonapartiste.

vanta ensuite la nation unie par le 15 août[12] (avec l'Eglise au moins jusqu'en 1860), en hommage à Napoléon Ier, à la « légende impériale »[13] et donc aux principes de 1789 (fête de l'anniversaire de sa mort en mai 1852, de son centenaire en 1869). Il honora même la légalité et le vote par les fêtes du rattachement de Nice et la Savoie en juin 1860 et celle du plébiscite de 1870, magnifia les victoires de l'armée tricolore et – en partie – du peuple, héritière de l'an II par les fêtes des victoires de Sébastopol, Magenta et Solférino sur fond de tricolore forcené et d'hymne à la nation. Et la famille qui fut célébrée était devenue celle du progrès (les déplacements avaient lieu en train), toujours tricolore et surtout sociale (les visites sociales d'Eugénie et les toutes nouvelles Sociétés mutuelles de secours).

Enfin, sous ce régime, la nation commença à honorer par la fête les héros de son histoire nationale et surtout Vercingétorix, sacré père de la nation dont on mettait à jour les traces archéologiques (la fête et l'inauguration de sa statue à Alise-Sainte-Reine en 1865) pour mieux fonder le récit national de l'école déjà civique d'un Victor Duruy[14]. Même les images du souverain restaient fidèles au passé proche et révolutionnaire puisque les bustes utilisaient l'aigle, les Trois couleurs et les symboles anti-monarchiques classiques.

Sur ce socle, la fête de la Troisième République acheva de bâtir une mémoire nationale originale.

---

[12] Voir Sudhir Hazareesingh, *La Saint Napoléon, quand le 14 juillet se fêtait le 15 août* (Paris : Tallandier, 2007). L'étude montre que la fête impériale du 15 août fut la première fête réellement nationale et populaire du XIXe, sorte de prélude, inversé en partie pour les valeurs mais pas pour les pratiques, du 14 juillet républicain.

[13] Voir Bernard Menager, *Les Napoléon du peuple* (Paris : Aubier, 1988), qui montre la force du mythe napoléonien dans les campagnes qui fut le socle de la réussite d'un Napoléon III qui instrumentalisa la « légende impériale ».

[14] Duruy, longtemps ministre réformateur de l'instruction de Napoléon III, était libre-penseur, laïque, historien, rédacteur de manuels d'histoire et imprégné d'histoire nationale et romantique.

La fête nationale de la Troisième République, point nodal du « récit national républicain » : 1870 à 1914

Sous la Troisième République, la mémoire nationale se construisit sur trois piliers principaux. Le premier et le mieux connu fut, bien sûr, l'école de Jules Ferry et Paul Bert, le second l'armée tricolore (à laquelle on peut adjoindre les associations, dont celles d'histoire) et enfin le dernier, moins connu mais tout aussi efficace, fut ces fêtes nationales « vecteurs privilégiés de la propagation de l'idée républicaine »[15].

Dans ce domaine, la mémoire se structura d'abord autour de dates symboliques *régulièrement* fêtées comme le 14 juillet fondateur[16], référence à la Fédération, à l'unité nationale et à la chute de l'Ancien Régime, ou *occasionnellement* célébrées avec les centenaires emblématiques de 1789 et 1792. Il s'agit des anniversaires des Etats-Généraux, de la prise Bastille, de la fête de la Fédération et de la proclamation de la République, tous destinés à mieux promouvoir la République libérale et laïque, la nation (la fête de Valmy) et les Droits de l'homme.

Tous ces idéaux, mais aussi cette conception nationale[17], s'incarnaient aussi dans des *hommes* honorés par des fêtes (ce qu'Olivier Ihl appelle la *patrologie*) comme celle de Voltaire ou Rousseau (double fête en juin 1878)[18] ou de Jules Michelet (en

[15] Christian Amalvi, « Le 14 juillet, *Dies irae* ou jour de fête » dans les *Lieux de mémoire*, Tome I, *La République* (Paris : Gallimard, 1984). L'auteur montre que le 14 juillet fut un élément central du « catéchisme républicain » qui propagea, avec l'école et l'armée, l'idée républicaine dans tout le pays.

[16] Rosemonde Sanson, *Les 14 juillet, fête et conscience nationale, 1789-1975* (Paris : Flammarion, 1976). L'étude montre, da façon pionnière, l'idéologie qui sous-tend la fête nationale sur la longue durée, mais aussi ses pratiques, ses codes et sa fonction mémorielle qui s'adapta à deux guerres mondiales et à cinq républiques.

[17] Voir Olivier Ihl, *La fête républicaine* (Paris : Gallimard, 1995) qui montre que la fête républicaine devait « produire de la citoyenneté », consolider un lien social et imposer une vision nationale collective par des pratiques bien codifiées, emblématiques et populaires, voire mystiques.

[18] Voir Jean-Maris Goulemot et Eric Walter « Les centenaires de Voltaire et Rousseau » dans les *Lieux de mémoire*, Tome I, *La République* (Paris : Gallimard, 1984). Le texte rappelle les querelles sur ces fêtes, leur enjeu politique et leur double fonction

septembre 1898). Ces célébrités, qui avaient l'avantage d'être historiens pour le premier et le troisième et de chercher les origines de la nation pour promouvoir les valeurs de 1789 résumaient la République tout en publiant pour le grand public[19]. Par leur scénographie civique et leurs discours, les célébrations de ces « hommes symboles » (fête de Gambetta en janvier 1883), honorés sur tout le territoire, devaient en effet résumer le régime et ses fondements philosophiques.

C'est ce que fit aussi la grande institution célébrée par moult fêtes républicaines, l'école, honorée pour elle-même (fêtes scolaires locales, inaugurations d'écoles) ou à travers son promoteur avec la fête de l'école et de Jules Ferry en juillet 1904, ou celle dite du monument Ferry et en hommage à l'école en novembre 1910). L'école, déjà présente depuis 1833 aux fêtes, parfait lieu de transmission du roman national républicain et des apprentissages civiques, remplaçait à présent la célébration des familles, puisqu'elle était une famille de substitution (et l'instituteur serait le père de ses élèves ?) pour tous les futurs citoyens.

Dans ces fêtes fort bien célébrées (le taux moyen de célébration fut 72 % et même de 95 % lors des pics que furent les centenaires[20]), le pouvoir culturel et politique au village passa définitivement des mains du curé, déjà marginalisé dans les fêtes de Juillet voire celles de l'Empire, à celles du *maire* et surtout de *l'instituteur*. Ces deux symboles, autant civils que laïques, encadraient la fête républicaine. Le maire l'officialisait et en garantissait les usages civiques, l'enseignant, avec ses élèves (remises des prix le 14 juillet), en faisait un acte de pédagogie, nourri d'une lecture républicaine, positiviste (« Lavissienne ») et téléologique de l'histoire nationale.

Pour cela, dans ces trois types de fêtes, rien ne fut négligé[21] et d'abord dans le domaine de la transmission officielle de la parole de

---

emblématique et symbolique au moment de la victoire toute récente d'une IIIe République encore fragile.

[19] Ainsi la monumentale *Histoire de France* de Michelet fut-elle publiée en 1867.

[20] Chiffre obtenu à travers l'étude, le comptage et le tri de 3890 fêtes nationales entre 1815 et 1914.

[21] Maurice Agulhon (dir.), *Cultures et folklore républicains*, actes du colloque « Les marques républicaines dans la culture populaire française » (Paris : CTHS, 1995).

l'Etat avec les *discours* civils et systématiques destinés à vanter le régime. Puis venaient des *inaugurations* d'écoles ou de mairies, voire de symboles du progrès comme l'électricité ou l'eau courante, des remises de *médailles*, des défilés et revues tricolores de *pompiers* ou de *militaires*. Mais surtout, le ludique, le loisir[22] lui-même avait valeur d'exemple et de pédagogie civique. La *gymnastique* et les *associations* organisaient des démonstrations collectives[23], dûment récompensées par des diplômes ou médailles civiques, les orchestres et *orphéons* jouaient les airs de 89 et l'Hymne national. Les élèves donnaient des pièces de *théâtre* des grands auteurs républicains, à commencer par Hugo, les *feux d'artifices*, « ces pigeons voyageurs de l'idée républicaine »[24] présentaient des transparents de Marianne et des associations, vantaient les vertus civiques par des slogans républicains (« Vive 1792 », « honneur à la République ») et les *bals*, avec leurs lampions tricolores et orchestres civiques, achevaient les journées dans le culte des libertés républicaines.

Ces outils permettaient de mettre en scène une mémoire nationale purement républicaine, fondée sur les mêmes invariants *politiques.* Il s'agit, dans l'ordre, des Droits de l'homme, dont la laïcité déjà évoquée par Guizot en 1833, de la démocratie locale et

---

L'étude montre la pluralité des outils symboliques et concrets du culte républicain en France de 1789 à nos jours et la pérennité des pratiques festives qui dessinent un imaginaire national original.

[22] Voir Alain Corbin, *L'avènement des loisirs* (Paris : Flammarion, 2001). On y voit apparaître, dès le milieu du XIXe siècle, un temps pour le loisir, un « temps pour soi » d'abord dans les classes aisées puis, lentement, dans les classes populaires sous l'impulsion des premières législations du travail. Les fêtes et le sport y eurent, entre autres, un rôle clé.

[23] Voir Pierre Arnaud (dir.) *Les athlètes de la République, gymnastique, sport et idéologie républicaine, 1870-1914* (Toulouse : Privat, 1984). L'étude montre l'adéquation entre une République militante, revancharde et laïque, qui voulait conquérir les campagnes, et le sport, la gymnastique, les pratiques physiques hygiénistes, toutes choses que les fêtes nationales ou locales devaient incarner.

[24] Pierre Bracco et Eric Lebovici « Les feux d'artifice, pigeons voyageurs de l'idée républicaine », dans *Monuments historiques,'La République'*, n°144, 1986. Le texte montre bien la popularité des fêtes républicaines et le rôle capital de leur mise en scène, notamment pyrotechnique. Les feux devaient donner à voir les images, les symboles et les valeurs du régime de la manière la plus spectaculaire et didactique possible, y compris par une production standardisée et tayloriste.

nationale (la loi municipale de 1884 fut elle-même objet de fête), du modérantisme républicain et libéral (loi de 1901) et toujours des mêmes *symboles* hérités de 1789 : Marianne, le tricolore, le bonnet phrygien, les faisceaux de licteurs, les hymnes. Les pratiques *culturelles* fondées sur l'éducation pour tous (l'école), le sport collectif et civique, la fascination de l'armée tricolore (les Bataillons scolaires) défilant et paradant achevaient de mettre en scène des représentations mémorielles claires et lisibles par tous lors des fêtes

Dès lors, une double mémoire nationale se tissa par les fêtes, une mémoire collective et une mémoire individuelle, toutes choses que la souplesse des fêtes, véritables espaces de sociabilités ouverts, autorisa tout au long du siècle.

****

2. La fête nationale, un espace de sociabilité militante entre mémoire collective et mémoire individuelle

La mémoire festive fut d'abord une mémoire collective, au sens de Maurice Halbwachs[25], une représentation de groupe, ici communal et donc une représentation polysémique de la nation et du politique reposant sur de nouveaux repères matériels et immatériels[26].

[25] Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* (Paris : Albin Michel, réédition 1994. Première édition 1925). Pour l'auteur, la mémoire est toujours collective, puisque la mémoire individuelle est toujours donnée dans un ou des « cadres sociaux » déterminées. On ne se souvient donc pas seul : la mémoire collective est inscrite dans le corps social, dans ses rites, y compris festifs. La mémoire collective existe donc à travers des images, des symboles, des mythes et des politiques symboliques qui représentent la nation.

[26] Alain Corbin (dir.), *Les usages politiques des fêtes aux XIX^e^-XX^e^ siècles* (Paris, Publications de la Sorbonne, 1994). L'ouvrage montre que les fêtes ont toujours servi à « produire de la légitimité » pour les divers pouvoirs. Elles pouvaient être de souveraineté, césaristes ou démocratiques, mais leurs pratiques comme leur politique servaient les gouvernants et permettaient aux populations de s'y exprimer.

Une mémoire collective inscrite dans les pratiques festives au village

La fête nationale du XIXe siècle fut d'abord affaire de repères facilement identifiables et destinés à servir de cadre à la mémoire collective. Dès la Monarchie de juillet, le principal repère de toutes les cérémonies publiques fut la mairie (souvent devenue, dès 1833, mairie/école), lieu du pouvoir communal triomphant et pavoisé. De cette « maison commune » parlait le maire ou l'instituteur, là y trônaient les bustes symbolisant le pouvoir, ceux de Louis-Philippe comme de Marianne, véritables icônes que l'on promenait parfois lors des fêtes nationales[27].

C'était de là que partaient le plus souvent les cortèges officiels qui paradaient en ville dans des *parcours* fort explicites qui inscrivaient dans l'espace communal une vision idéologique et politique du monde. Peu à peu, après la parenthèse bourbonne, les cortèges officiels évitèrent ainsi de plus en plus souvent les Eglises (à l'exception du 15 août, et encore, le matin était souvent religieux, l'après-midi purement civil sans arrêt à l'église et sauf dans les petits bourgs), passèrent dans des rues et places aux noms éloquents, libéraux d'abord, puis républicains à partir des années 1880 (date du premier 14 juillet), avec Gambetta et Carnot en vedettes et Hugo en réserve.

Les parcours, véritables « chemins de croix civiques », reliaient entre eux les lieux du pouvoir communal, en insistant sur tout ce qui pouvait forger une représentation nationale cohérente, avec des stations à l'école (elle aussi tricolore)[28] autour de ses élèves et de son

[27] Maurice Agulhon, *Marianne au combat, l'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880* (Paris : Flammarion, 1979). L'étude montre, sur la longue durée, les métamorphoses de la figure de Marianne en fonction des pouvoirs. Elle montre la permanence, dans l'opposition comme au gouvernement, d'une figure dont les statues, bustes et peintures furent un objet de conflit autant qu'une représentation très codifiée de la Nation, notamment lors des fêtes nationales.

[28] Mona Ozouf, *L'école, l'Eglise et la République* (Paris : Point Seuil, 1992). L'auteur montre l'âpreté de la lutte entre l'Eglise et la République autour de la question scolaire de 1871 à 1914. Pour mieux la républicaniser les partisans de « la laïque » surchargèrent l'école de toute la symbolique républicaine et tricolore héritée de 1789 : bustes, drapeaux, devises. Ils firent de l'instituteur le héros édifiant de la lutte républicaine contre le curé et l'obscurantisme.

enseignant, vecteur d'une représentation nationale bien résumée par Michelet et Lavisse[29], deux maîtres toujours cités dans les discours dès les années 1840. Les cortèges, drapeau en tête, faisaient halte au monument aux morts (qu'il soit des journées de Juillet, de Février ou de la guerre de 1870 lors du 14 juillet) ou devant les statues de héros locaux exemplaires (le général Raoult en Seine-et-Marne) et surtout ceux de l'histoire nationale, comme Vercingétorix, Jeanne d'Arc ou Napoléon I[er] pour mieux exalter le patriotisme et le sacrifice national[30]. Ils n'oubliaient pas les lieux emblématiques *secondaires* incarnant la justice (Palais de Justice) ou l'effort national (caisses d'épargne, usines) et le progrès (gares). Enfin, ils se terminaient sur les places communales, espace de danse, de distributions charitables jusqu'en 1848, date à partir de laquelle elles devinrent civiques et étatiques sous l'Empire et les Républiques. La place publique était aussi le lieu des discours militants et de rencontres sportives ou ludiques, avant d'accueillir le feu d'artifice tricolore et libéral et, surtout, les danses publiques.

Chacun de ces lieux incarnait une mémoire nationale collective, fondée sur une histoire ancienne remontant à la Gaule, avec la résistance à César (Gergovie, Alésia), pour se poursuivre avec le Moyen Age, celui des ténèbres et de la religion, avec ses figures mythiques (Clovis et l'idée du baptême de la France) mais aussi de ses rois exemplaires (Saint-Louis et son chêne). Elle se continuait avec l'époque moderne, ses découvertes (Jacques Cartier à Rouen), ses ombres (l'absolutisme dénoncé par l'école de Guizot à Ferry en passant par Duruy) et ses lumières (le « bon roi Henri », le XVIIIe

[29] Celui que Pierre Nora qualifia d' « instituteur national » dans *Les Lieux de mémoire*, référence à ses ouvrages scolaires et patriotiques, sans même parler du *Tour de la France par deux enfants* de G. Bruno (Mme Fouillé de son vrai nom) et ses onze éditions.

[30] Voir Christian Amalvi, *Les héros de l'histoire de France : recherche iconographique sur le panthéon. scolaire de la IIIe République* (Paris : Phot'œil, 1979) et du même, *Les héros de l'histoire de France* (Toulouse : Privat, 2001). L'auteur montre les permanences du panthéon héroïque de l'histoire de France, largement formé sous la IIIe République. Sous ce régime, l'histoire scolaire (pour le primaire) lavissienne, positiviste et patriotique fut à son apogée pour républicaniser et préparer la « Revanche » à travers des figures de héros récurrents comme Charlemagne, Jeanne d'Arc, Napoléon, Pasteur et autres.

siècle de l'Encyclopédie)[31]. Puis elle finissait avec la « glorieuse révolution nationale de 1789 »[32], son catéchisme civique et sa victoire, socle d'un régime républicain, scolaire, patriotique (le mythe de la Revanche), modéré et laïc qui s'autocélébra chaque 14 juillet de 1880 à 1914.

Il y avait là de quoi *unifier* les Français, d'autant que le religieux ne fut jamais oublié ni dans cette histoire, ni dans la mémoire festive puisque le prêtre ne disparut jamais totalement de la fête au village. Il avait simplement cédé sa place de décideur et de co-organisateur des fêtes pour celle d'opposant résolu ou de complice qui laissait les clés du presbytère et les cloches au maire les jours de fête nationale[33].

Mais cette mémoire collective ne se bâtit jamais de manière linéaire, et les querelles furent nombreuses, tout comme les régressions civiques et mémorielles, selon les époques et les particularismes locaux. Dès 1815, les Français s'approprièrent rapidement l'espace festif pour contester (par des « incidents festifs ») et opposer à la mémoire collective officielle du pouvoir leur propre mémoire individuelle, de groupes ou de particuliers.

---

[31] Suzanne Citron, *Le Mythe national*. *L'Histoire de France en question* (Paris : Éditions ouvrières, 1989), trace le même sillon qu'Amalvi, en insistant sur les dangers de l'instrumentalisation de l'histoire par le biais du « grand roman national » (ou mythe national) bâti sous la République et qui perdure avec son lot de stéréotypes.

[32] Voir l'ouvrage, illustré par Job sur un texte de Montorgueil *Les Trois couleurs*, publié en 1899 et véritable bréviaire patriotique, nationaliste, belliciste fondé sur tous les mythes et les images du grand roman national.

[33] Voir Alain Corbin, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle* (Paris : Albin-Michel, 1994). Corbin montre que, tout au long du siècle, la maîtrise du temps, surtout à la campagne *via* les sonneries de cloches fut l'objet d'une lutte incessante entre le curé et le maire. Les jours de fêtes cristallisaient cette opposition qui s'affichait dans l'espace public, devenait un enjeu de pouvoir qui permit bien des accommodements.

Commémoration et contestation : les affrontements de mémoires antagonistes

Tout au long du siècle, chaque fête nationale fut contestée par des incidents[34] qui en détournèrent (ou tentèrent d'en détourner) le sens. La contestation varia de 21% (sous la Seconde république et la Monarchie de Juillet) à 14% (sous la Troisième République et l'Empire) ce qui prouva la vitalité du débat politique et démocratique tout au long du siècle, y compris sous des régimes bien peu démocratiques comme le Second Empire (l'empire autoritaire jusqu'en 1860) ou la Restauration.

Surtout, ils montrèrent *l'appropriation* de l'espace de sociabilité festive[35] et le poids des mémoires privées antagonistes, qu'elles soient individuelles, ou institutionnelles (l'Eglise), ou collectives (les partis politiques). Les modes de protestations festives firent aussi toujours usage d'un langage truffé de références mémorielles que chacun pouvait comprendre les jours de fêtes.

La *permanence* des incidents festifs fut grande tout au long du siècle, et les idéologies les plus diverses s'exprimèrent aux fêtes, dessinant durablement le paysage politique national. Les contestataires furent en effet aussi bien religieux (sous les républiques autant que sous la Monarchie de Juillet ou l'Empire libéral) que civils (les républicains sous la Restauration et le Second Empire), monarchistes (sous tous les régimes sauf la Restauration), légitimistes ou non, bonapartistes (sous tous les régimes sauf le Second Empire) ou libéraux voire ligueurs dans les années 1890-1910. Enfin, ils furent de plus en plus souvent des hommes de gauche (radicaux, socialistes voire communistes sous chacun des régimes politiques). Ainsi, en un

[34] Par incident, nous entendrons, des événements provoqués par des groupes ou individus aux fêtes, les ayant fait dégénérer ou se modifier (voire annuler) et qui remontèrent jusqu'au préfet au moins.

[35] Voir Maurice Crubellier, *Histoire culturelle de la France* (Paris : Colin U, 1977). Son étude montre que les fêtes furent un espace essentiel de formation d'une sociabilité particulière, un lieu de rencontre entre individus et classes sociales, mais aussi entre l'Etat et les citoyens, par de multiples transferts dans une forme pourtant remarquablement stable en France.

siècle se forgea la mémoire politique nationale collective autant que particulière (individuelle) à chaque époque et pour chaque fête.

Mieux, tous ces contestataires utilisèrent des *méthodes* souvent très semblables pour faire dégénérer les fêtes, un art contestataire qui prouva tout autant le poids de la mémoire nationale commune, y compris dans les comportements individuels, que la fonction politique, symbolique voire cathartique des fêtes.

Régime après régime, les chants, écrits, toasts, manifestations et autres pamphlets séditieux qui émaillèrent les fêtes utilisèrent les mêmes références historiques. Ce fut d'abord l'Antiquité – démocratie athénienne et république romaine, puis la résistance gauloise (toujours utilisée de manière différente, mais avec les mêmes mythes) et tous se positionnèrent pour ou contre l'élément fondateur du siècle : 1789, 1792 et bien sûr la Terreur, expliqués par les historiens comme Guizot, Thiers ou Michelet.

Tous sur-utilisèrent les différentes symboliques politiques, les images monarchistes pour les uns, les symboliques républicaines – revues par les Empires – pour les autres (notamment l'arbre de la Liberté tout au long du siècle), voire des références communistes (le drapeau rouge qui fit couler tant d'encre février 1848) avec leurs graffitis ou les actes symboliques comme le pavoisement subversif.

Enfin les actes de *résistance* purement symboliques (absence à tout ou partie de la cérémonie, détournement par le vêtement, le refus de parole, variations du contenu comme de la forme des discours, changement de dates, d'horaires…) se produisirent toujours à des moments clé des fêtes (lors des messes, discours, revues, défilés, banquets et feux d'artifices) qui prouvaient qu'en un siècle, l'espace cérémoniel était bel et bien devenu signifiant, que la mémoire nationale qu'il charriait était assez solide pour que le sens des détournements soit compris en fonction des scansions rituelles des jours de fêtes.

Dès lors, chacun s'appropria la fête au XIXème siècle, la choisit (par exemple, sous la Monarchie de Juillet, les ruraux privilégiaient la fête du Roi, de « droite », les urbains celle des Journées de juillet

réputée de « gauche » et libérale[36]) pour mieux mettre en scène, à travers les incidents festifs, sa vision politique, donc de la mémoire nationale et donc de la nation elle-même.

Cette continuité dans la contestation[37] ne fut pas exempte de ruptures en fonction des événements politiques comme le raidissement politique après 1833 et surtout 1835 sous la monarchie de Juillet, celui de l'après juin 1848, de l'après 2 décembre 1851 ou la crise boulangiste sous la Troisième République. Mais malgré cela, l'affirmation, devant tout le village rassemblé, de représentations mémorielles et nationales divergentes renvoyaient bien à la mémoire commune, nationale et gauloise « d'en haut » que les décideurs avaient patiemment tissé de fêtes en fêtes pendant un siècle, pour qu'elle s'impose à ceux « d'en bas » qui y répondaient par des incidents.

Pendant tout le siècle, dans le domaine de la fête, qu'on la prenne dans son acception politique officielle et commune, Restauration comprise en tant que contre-exemple, ou dans sa version contestataire et particulière, le constat fut identique. Elle fut bien un *lieu de mémoire*, un lieu de *construction d'une mémoire nationale* proche et lointaine, patiemment constituée et dont la Troisième République exhiba l'archétype. Elle entraîna alors des constructions mémorielles particulières, parfois antagonistes et subversives qui politisèrent le pays. Elle fut tout cela autant par ses thématiques, ses supports, son espace villageois que par son contenu même, toutes choses qui eurent plus de *continuités* que de ruptures au 19e siècle. Surtout, elles structurèrent l'espace mental (et géographique) des Français aussi bien que leurs pratiques culturelles et mémorielles festives, au point de subsister pendant la Grande Guerre, ce traumatisme qui marqua la réelle fin du siècle. Et si l'Entre-deux-guerres vit cette mémoire nationale se transformer sous le poids de la

[36] On pourrait multiplier les exemples : sous la Troisième République, les Ligueurs préféraient les fêtes de 1870 (ou les centenaires) pour s'opposer à la république, les radicaux les 14 juillet pour la soutenir

[37] Voir Rémi Dalisson, *Les Trois couleurs…op.cit* et, du même, *De la Saint-Louis au Cent cinquantenaire de la Révolution française. Fêtes et cérémonies publiques en Seine-et-Marne, 1815-1939* (Lille : Thèses à la carte, 1999) qui montre qu'à l'échelle d'un département la contestation fut permanente sous les fêtes de chaque régime, avec des incidents dans 12 à 20% des fêtes.

« culture de guerre » (création de deux nouvelles fêtes : le 11 novembre et Jeanne d'Arc), le récit national qu'elle charriait persista malgré tout dans les pratiques festives. Il perdura si bien qu'il subsista jusqu'aux années soixante, avant de décliner dans les années quatre-vingt[38].

À présent, depuis 2007, il tente de renaître avec les commémorations du président français, Nicolas Sarkozy et l'instrumentalisation de la lettre de Guy Môcquet, de toute l'histoire de France, l'omniprésence du culte de la résistance, le refus de la « repentance », la venue surprise au plateau des Glières, l'inhumation de Ponticelli, dernier poilu, et la relecture du 11 novembre[39]. Mais c'est là une autre histoire de la construction des mémoires nationales par la fête qui mériterait une analyse spécifique qui prouve cependant, une nouvelle fois, le poids des héritages politiques, mentaux et culturels du XIXème siècle en France.

[38] Voir Rémi Dalisson, *Célébrer la nation ? Histoire des fêtes nationales en France, de 1789 à nos jours* (Paris : Nouveau monde, 2009), pour une étude des innombrables continuités et les ruptures, plus rares, des politiques festives depuis la Révolution française. Elles eurent toutes en commun de vouloir représenter la nation, derrière un homme ou un régime, pour véhiculer le roman national et une mémoire collective aujourd'hui en déshérence.

[39] Voir Laurence De Cock, Fanny Madeline, Nicolas Offenstadt et Sophie Wahnich (dir.) *Comment Sarkozy écrit l'histoire de France* (Paris : Agône, 2008). Voir aussi Rémi Dalisson, *Célébrer la nation ?...op.cit,* chapitre '1944 à nos jours'). Le régime actuel tente de « rénover » les fêtes nationales, mais sans préciser sa vision de l'identité nationale à transmettre. Voir le texte sur les commémorations nationales, 10 novembre 2008 :
http://www.defense.gouv.fr/sga/enjeux_defense/histoire_et_patrimoine/memoire/commemorations.

IX

Reporting on the Nineteenth Century: Catulle Mendès, *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*

Ben Fisher

Of the figures who span or link periods and movements in nineteenth-century French literature, few attained the same readership or stature in their own lifetimes as Catulle Mendès (1841-1909). Yet none has disappeared so comprehensively from reading or study, to say nothing of fashion. Insofar as he is remembered, the womanising *bon vivant* has more or less entirely eclipsed the poet, novelist, dramatist, and critic; a century after his curious demise,[1] the bulk of his abundant and commercially successful work remains unread and unappreciated. This neglect persists despite courageous attempts to renew interest, such as the issue of *La Licorne* devoted to Mendès in 2005, which paradoxically reinforces the general memory of him precisely for his status as a forgotten author.[2] And memory, albeit of a different kind, is central to *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*, a volume in which Mendès was entrusted with the official public memory, and by extension memorialization, of a significant portion of nineteenth-century literature. He also expanded and adapted the remit of this exercise in order to attempt a much broader portrait in which cultural

[1] Mendès was found dead on railway lines at St-Germain-en-Laye on 7 February 1909, having been hit by at least one train; it was thought that he had mistaken lights in a tunnel for those of the station and had disembarked.

[2] The issue comprises papers from a 2003 study day in Le Mans: *Catulle Mendès: l'énigme d'une disparition*, special issue of *La Licorne*, 74 (2005).

and personal memory play major parts. This essay sets out to explore the aims and origins of Mendès' 1903 report, as well as revealing the extent to which this document shaped the memorialisation of works by Hugo, Gautier and Villiers de l'Isle-Adam.

Mendès has become a particularly difficult author to approach not only because of the paucity of retrospective criticism, but also because of the absence of a substantive biography; Adrien Bertrand's 1908 biography is brief, sycophantic and not particularly objective about Mendès's work, because it aimed to foreground the contemporary novelist above the Parnassian poet of earlier decades.[3] Mendès now tends to be viewed as an anecdotal figure passing through the biographies of others, leaving us with an impression which may well be shallower and less sympathetic than he deserves. The scale and variety of his output also makes Mendès a daunting prospect: he produced around two hundred volumes of poetry, novels, short stories, dramas, libretti, and criticism. Posterity is probably right to have consigned much – even most – of his work to obscurity. At his worst, Mendès is superficial, formulaic and repetitive to the point of laziness, with a propensity to excessive length and digression; for instance he simply suspends the plot of the novel *La Vie et la mort d'un clown* (1879) in order to insert chapters of anti-gambling anecdotes. At his best, he is witty, genuinely inventive, entertaining and sometimes even bold. These qualities are at their clearest and most sustained in certain of his novels, including *Le Roi vierge* (1881), an ingenious *roman à clefs* inspired by Ludwig II of Bavaria, *Zo'har* (1886), a tale of incest which is one of the more memorable of Decadent texts, and *Gog* (1896), a daring and complex allegory of Third Republic politics, religion and society, set in an alternative France. But it is only fair to say that the unmemorable works significantly outnumber such gems.

Mendès was also an influential critic, and the official report which is the subject of this chapter is the apotheosis of his career as a critic and literary commentator. The title of this weighty volume is worth quoting in full in order to render something of its scope and its authority:

[3] Adrien Bertrand, *Catulle Mendès* (Paris: Sansot, 'Les Célébrités d'aujourd'hui', 1908).

> *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*
> Rapport à M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts
> Précédé de réflexions sur la personnalité de l'esprit poétique de France
> Suivi d'un dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIX[e] siècle.[4]

It is curious that the government should have commissioned this report at all, as while it continues a pattern continued across different regimes, it may fit less clearly into the policy of its time. An established pattern of reports on France's literature in the nineteenth century can be traced back to the *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789* by Marie-Joseph de Chénier (brother of André).[5] While this uncompleted but widely read work dating from the First Empire was not an official report,[6] it served as an important point of reference for an officially commissioned successor under the Second Empire. This was the *Rapport sur les progrès des Lettres*, an 1868 set of three literary reports to the Ministère de l'Instruction Publique, presented as a single volume within a wider set of reports on the state of the arts and sciences which were produced in parallel with the Exposition universelle of 1867.[7] It covers the preceding twenty-five years and comprises a lengthy preamble by Ustazade Silvestre de Sacy, Paul Féval's *Rapport sur les progrès des Lettres (romans)*, Théophile Gautier's *Rapport sur les progrès de la poésie*, and Edouard Thierry's *Rapport sur les progrès de la littérature française (théâtre)*.

Just as these reports refer back to their *fons et origo* in Marie-Joseph de Chénier, Mendès's report also refers back to Gautier's report, on several occasions; and as we shall see, Mendès openly

---

[4] Catulle Mendès, *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900* (Paris: Imprimerie nationale/E. Fasquelle, 1903). All page references are to this edition.

[5] First published by the Institut de France in 1815, four years after Chénier's death. There were numerous subsequent editions.

[6] See the biographical *notice* by one Daunou, introducing an annotated edition of the *Tableau* (Paris: E. Durocq, n.d. [1862]), pp. xi-xii.

[7] *Recueil de rapports sur les progrès des Lettres et des Sciences en France* (Paris: Imprimerie impériale/L. Hachette, 1868).

challenges Gautier on certain points. The oddity is that as far as it has been possible to ascertain, Mendès's report exists in isolation, with no parallel reports on genres other than poetry. There is no mention whatsoever of the 1900 Exposition universelle in Mendès's report, however tempting it might be to suspect a corollary with the context of the 1860s' reports. Thus *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900* gives a strong impression of being at most a limited continuation of the lineage of reports, or an isolated if substantial project. There is an additional but circumstantial link, in that Gautier was Mendès's father-in-law at the time of the 1868 report, but this has little apparent bearing on either Gautier's comments on Mendès or vice versa.[8]

The reason for this report may well lie with the minister who commissioned it, and to whom it was addressed despite the fact that he had left the government some months before its publication. Georges Leygues (1857-1933) was Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts from May 1894 to January 1895 (in Charles Dupuy's second government) and from November 1898 to June 1902 (under Pierre Waldeck-Rousseau);[9] the commission must surely date from the latter period, as may its formal submission. Leygues was a minor poet, publishing *Le Coffret brisé* in 1882 and *La Lyre d'airain* the following year. Both were published by Alphonse Lemerre, which places Leygues directly within Mendès's orbit at the time, as do Leygues's friendships with Sully Prudhomme and José-Maria de Heredia;[10] at the time of the report Leygues's ministerial patronage extended to Heredia, whom he appointed as the administrator of the

[8] It is worth noting that Mendès had married Judith Gautier in 1866, although the couple separated in the 1870s.

[9] See the following website http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3196 (accessed 10 November 2008). Leygues would make his greatest mark as a reformer of the navy, having been appointed to this task by Clemenceau in 1917, and he led the first of the fragile governments of Alexandre Millerand's presidency in 1920-21.

[10] Benoît Yvert, *Premiers ministres et présidents du Conseil : Histoire et dictionnaire raisonné des chefs du gouvernement en France (1815-2007)* (Paris: Perrin, 2007), p. 473.

Arsenal in February 1901.[11] Lemerre was the publisher of *Le Parnasse contemporain*, and Mendès fondly recalls his premises as a Parnassian haunt, in the last of the four lectures published as *La Légende du Parnasse contemporain*; it could well be that Leygues and Mendès first encountered each other in this evocative location:

> Ce fut un lieu assez étrange pendant un temps que la petite boutique du passage Choiseul, bientôt passage Lemerre. Ce n'était pas encore le grand magasin d'aujourd'hui où viennent des académiciens et des romanciers illustres, où on voit le buste de Leconte de Lisle et le buste de François Coppée. Une toute petite boutique, presque une échoppe, avec un entresol très bas où l'on montait par un escalier qui tourne. Juste assez de livres pour être une librairie, et juste assez de place pour la visite quotidienne des poètes. […] nous, Parnassiens, nous avions un libraire à nous, tout à fait à nous ! Notre joie se traduisait en joyeuses causeries dans la chère échoppe hospitalière, et je ne sais pas de lieu au monde où il ait été échangé de plus ardentes espérances et récité plus de vers.[12]

Leygues features in the report's *Dictionnaire bibliographique et critique*, but not in the main body of the report; Mendès does allude to his verse in his introductory address:

> Telle qu'elle est devenue enfin, j'ai l'honneur de vous soumettre mon œuvre. J'y ai employé, à défaut de talent, toute ma capacité d'intelligence, de probité, d'effort, et, très ambitieusement, j'en espère une double récompense: il me serait moins précieux qu'elle fût agréée par le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, si elle n'était approuvée par l'auteur du *Coffret brisé* et de *La lyre d'airain*. (*Le Mouvement poétique*, p. viii)

It seems reasonable to suggest that the commissioning of the report was an indulgence on the part of the minister–poet. Leygues wanted the project to encapsulate a memory of the poetry of both his own period, and the century as a whole. It is also likely that acquaintance may play an important part in the choice of Mendès as its author, but

[11] Miodrag Ibrovac, *José-Maria de Heredia : sa vie, son œuvre* (Paris: Les Presses Françaises, 1923), p. 184.
[12] Catulle Mendès, *La Légende du Parnasse contemporain* (Brussels: Auguste Brancart, 1884), pp. 241-42.

this can also be viewed as a thoroughly pragmatic choice. By 1900 Mendès had enjoyed a long career and was known to a wide readership, and if we theorize that Leygues sought a successor comparable to Gautier, the shortlist of established poets of stature alive at the turn of the twentieth century would have been, precisely, a short one. Quite apart from any considerations of establishment versus avant-garde sensibilities or of political acceptability, a generation of poets had passed with the death of Mallarmé in 1898, and its successors were still very much in their ascendancy. It is also significant that however unworthily, Mendès had been acclaimed as the successor to Victor Hugo; the accolade dates back to a comment by Barbey d'Aurevilly that apart from Mendès, only Hugo would have been capable of writing *La Vie et la mort d'un clown*, and this label had become almost a commonplace by the end of the century.[13]

The production of the report and its apparatus was self-evidently a major task, which it seems improbable that Mendès completed single-handed, although no other name is credited. Where Gautier had submitted a terse report of 75 pages with no accompanying material, the main body of Mendès's report is an uninterrupted single text of over 200 pages. By style as well as content this is clearly all his own work, but the 340-page *Dictionnaire bibliographique et critique* included in the same binding (but with its own pagination) is by its nature a more secretarial piece of work, and possibly also a collective one; it is a highly workmanlike assembly of critical judgments, mostly from the press, covering (so it claims) virtually all poets published in French during the century, with a supplementary listing (within the pagination of the main report) of volumes of poetry from 1901-03.

Mendès's characteristic verbosity is not the only factor behind the length of his text. As is made clear in the introductory address, Leygues acceded to a request by Mendès to expand his remit, based on an objection which had scarcely occurred to Gautier:

[13] Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, *Le Roman contemporain* (Paris: Lemerre, 1902), p. 260.

> Dès le commencement de mon travail, une objection s'est dressée : était-il possible et séant d'étudier le mouvement poétique de trente ans environ, en l'isolant de tout ce qui l'avait précédé? Au contraire, n'était-il pas indispensable de faire voir, par l'évocation de quelques âges précédents du Vers, en quoi et de quelle façon le mouvement nouveau s'accorde à notre primitif instinct lyrique et épique, ou en diverge? (p. vi)

This expansion serves as a pretext for an attempt to write not just a report on three decades of poetry, but also an historical portrait of French verse. And more importantly, it is a pretext which opens the door to dogmatic judgments about the poetry of 1867-1900 based on comparison with the standards of earlier decades and centuries. This expanded portrait does not open convincingly, but it does set the tone of a text which is rarely, if ever, the administrative document which the minister might have had in mind:

> Dès que la France balbutie, elle commence de chanter. La langue d'oc, la langue d'oïl, sur les grand'routes, aux fêtes des bourgades, devant les chapelles, aux tentes des camps, aux poternes des châteaux, gazouillent des cantilènes. Qui les inventa? l'âme rustique et populaire, – amours, bravoures, deuils, souvenirs, rêves, scandés par l'allure du labour et le geste du métier, – ou bien l'art, déjà, de poètes errants? (p. 2)

Mendès's reflection on the character of French poetry before the nineteenth century is not as florid as the above may suggest, but is frequently quite banal, concentrating on unadventurous commentary on iconic figures – principally Villon, the Pléiade, and Malherbe, but with a particular veneration for Ronsard and by association the alexandrine (p. 28). There is also a lengthy digression into seventeenth-century theatre; through a blurred or contradictory argument that theatre is not a poetic form, Mendès declares that it must be viewed as 'une poésie particulière' (p. 31), thus allowing himself not just to expound on Corneille, Racine and Molière over several pages, but also to broaden his remit when discussing the nineteenth century. The accounts of earlier centuries offer an authoritative commemoration of past glories.

The chronological extension of Mendès's remit allows him to revisit and challenge significant aspects of Gautier's report, and it allows him a special concentration on the author he favours above all others, and by whom he judges many others: Victor Hugo. Mendès

dismisses the poetry of the eighteenth century out of hand – 'Au XVIII[e] siècle, il n'y a plus de poésie du tout. […] Hélas ! sans poésie, il y eut des poètes' (p. 37, p. 39). And similarly, in terms of poetry the Consulate and First Empire are no more than 'une vaste lacune' (p. 42):

> Mais, de notre côté de ce néant, voici bientôt, voici déjà l'apparition de la lumineuse époque poétique dont resplendira tout le XIX[e] siècle, de son aube à son crépuscule. Supprimons par la pensée, et comme il sied en ce rapide travail, les avortements, les intervalles, les audaces et les indécisions des précurseurs ; considérons le bel horizon proche… Le Romantisme se lève. (p. 42)

The presentation of the Romantics is directly critical of Gautier's account, which Mendès also wilfully deforms, in a clear attempt to challenge and adapt the first-hand literary memory recorded by Gautier. The 1868 report is quite faithful to its remit of studying the previous twenty-five years (indeed Gautier feigns some reluctance to look further back than 1848), and concentrates overtly on the newer poetry of its period, before returning to the *maîtres* towards the end of the report. Thus the coverage of the more extravagant period of Romanticism is limited within the nature of the exercise, but this does not prevent Mendès from savaging Gautier for perpetuating the legend of events in which he was a participant; the reason is that Mendès regards this legend as a distraction from the work of the Romantics, and from Hugo in particular:

> Je n'aurais pas insisté sur cet acquiescement de Gautier, l'un des plus parfaits romantiques, à la légende du romantisme extravagant, si je n'y voyais la source probable de l'opinion commune, qui persiste encore, sur le bric-à-brac éclatant, sur le geste et le verbe fou au nez des bourgeois gardes-nationaux, dont on ridiculise encore les premières manifestations de notre poésie. […] il y avait quelqu'un qui, – de même qu'un général en chef peu responsable des jeunes recrues de son armée, – savait où il allait à travers les amusements exaspérés de toute une adolescence un peu grise du vin nouveau du génie. (p. 45)

The extension of Mendès's remit also allows him the indulgence of an appreciation of Hugo's work as a whole. Gautier studiously limits himself to lucid and fulsome praise of *Les Contemplations*, *La*

Légende des siècles, and *Les Chansons des rues et des bois*; in what is an official Imperial document, he avoids the potential awkwardness of his subject by making no biographical references to Hugo in the period, and not mentioning *Les Châtiments*. Mendès, however, positively revels in the scope of the portrait he is free to paint, which serves as the primary datum against which he proceeds to compare the century's other poets, from Lamartine onwards:

> Victor Hugo, lui, est universel. C'est un poète qui sans doute est un homme distinct de tous les autres par de spéciales facultés d'éprouver, de penser, d'exprimer ; il est, oui, *original* ; mais en même temps, cet homme, cet individu absorbe et restitue toute une humanité, – toute l'humanité moderne […] (p. 71)

> Cette œuvre !
> Elle donne le vertige. S'élever ou se pencher vers l'œuvre de Victor Hugo, – car son immensité est en haut, en bas, partout, – c'est considérer le gouffre de la beauté. Ce gouffre, en même temps que formidable, est adorable. Il est plein d'orages célestes et de tempêtes souterraines, traversé de comètes, incendié d'éruptions, bouleversé de maëlstroms, mais des oiselets y chantent là-bas, comme des échos légers des archangéliques hymnes de là-haut, et il y a de toutes petites fleurs au bord de la coulée des laves. La poésie de Victor Hugo, c'est l'énormité et c'est le charme ; elle est gigantesque et elle est gracieuse. (p. 72)

However intense and sincere the appreciation, this is neither the language nor the objectivity one expects in a government report. While the above is the most extreme example, this tendency towards lyrical hyperbole is a marked weakness of Mendès's critical appreciation of poetry; he has a genuine talent for perceptive and telling 'sound bites', but is less compelling or coherent in sustained criticism. *Le Mouvement poétique* may, in some respects, feel very dated now as a work of criticism: its partiality and sentimentality mean that it also compares modestly with contemporary examples such as the criticism of Rémy de Gourmont, or Jules Huret's interview-based *Enquête sur l'évolution littéraire* of 1891, in which authors speak for themselves; in Mendès's report, no room is allowed for any critical voice except his own, and ownership of the cultural memory of the subject matter is assumed implicitly rather than established through argument.

The enduring value of *Le Mouvement poétique* lies not so much in the pseudo-objective cultural memory found in its criticism of the poetry of the century, as in the personal memory represented by its first-hand accounts of the many poets known personally to Mendès. There is a definite change of tone as Mendès's account proceeds chronologically into this extensive range, which opens with Gautier, Banville, Leconte de Lisle and Baudelaire, and extends up to the point of his writing. The necessarily second-hand knowledge through which Mendès claims authority over the earlier decades of the century is replaced by direct memory which, while fallible and not necessarily any more objective, informs an engaging series of first-hand portraits of poets and their work, portraits which also serve a memorial function in many cases. There is a perhaps inevitable concentration on the Parnassians, but it does not overwhelm the report, and Mendès's account of his literary *cénacle* is lucid and witty. It displays the same self-deprecating awareness of the group's pretentions which Mendès had already demonstrated in *La Légende du Parnasse contemporain*, while largely avoiding repetition of this earlier, more anecdotal work.

And it is as a *raconteur* that Mendès is in his element, even if there is little consistency in the space or importance accorded to each individual or group; such system as there is depends on the extent of Mendès's acquaintance and sympathy. This explains, for instance, the particular prominence of Villiers de l'Isle-Adam, who features not only as a poet held in particular esteem ('un parnassien d'avant le Parnasse', p. 126), but also as Mendès's main collaborator on the *Revue fantaisiste*. The closeness of the portrait is such that Mendès attempts, even more so than in the case of Hugo, to delineate the essence of Villiers without actually saying much directly about his poetry – again this seems something of a departure in a report**:**

> Il dédaignait de s'inutiliser dans les inconsistantes chimères où se plaisent orgueilleusement les bourgeois poétiques. Il interrogeait le réel, palpait le vrai, s'informait de la pratique. En un mot, il admettait le moment, ne rougissait pas d'être un homme, en attendant mieux. Mais, grâce à une clairvoyance particulière, – une clairvoyance d'illuminé, – il démêlait, dans les choses communes, ce que n'y voient point les âmes communes ; il emportait la réalité dans sa pensée pour l'y sublimer. Il était l'idéalisateur de la vie. (p. 128)

Villiers also features as Mendès's companion in early encounters with Mallarmé, 'le Mallarmé suprême, mystérieux directeur de consciences poétiques et subtil prophète d'un messie sans avènement' (p. 116), whom Mendès describes as 'un très jeune homme' at the time of their first meeting in 1864 (p. 135), notwithstanding the fact that Mallarmé was his junior by only one year. He writes fondly of letters of the 1860s and early 1870s from Mallarmé that the poet's daughter had forbidden him to publish, and of some awkwardness over an early private reading of the (at the time) still unpublished *Igitur d'Elbenone* [*sic*] (pp. 136-37).

Mendès is strident in his defence of poet friends with blemished reputations, and seeks to enshrine a memory of them in which the qualities underpinning their poetry outweigh their vices. Baudelaire ('Satan élégiaque', p. 103) is defended thus:

> A coup sûr, (aujourd'hui tout le monde le sait), il n'usa que théoriquement du Chanvre, du Pavot ; et, de la maladie dont il est mort, de sobres gens en sont parfois atteints ; mais si, en effet, il ne fuma ni ne mangea de hachisch ni d'opium, il usa des éréthisants dans le domaine de l'irréalité ; il fut l'ivrogne d'un idéal sous-humain, et surhumain. C'est, je m'imagine, en se plaçant à ce point de vue qu'il faut considérer le très particulier génie de Charles Baudelaire. (p. 104)

The other prominent defence is of Verlaine, whose passing was a far more recent memory. Mendès avoids naming his friend's vices and faults, but he does not shy away from them; he traces the survival of the 'âme infiniment douce et tendre' (p. 130) of the Verlaine of the Parnassian period in spite of the poet's decline, which he evokes in a genuinely moving manner:

> Mais cette fraîcheur d'innocence, cette infantile ingénuité, charme frêle et impérissable de son œuvre, bouquet du mois de Marie qui ne se fanera point, lui fut dans la vie la source du continu malheur, et de tant de désespoirs ! Il fut la dupe de tout : des rêves, des chimères, des paroles qu'on lui disait, des mensonges dont on le troublait, et peut-être du mal. Il croyait, il n'objectait rien, il obéissait. Il ne savait pas vivre. Les pièges du péché, les conseils de la tentation et les exemples dont on excitait son orgueil le menaient de misère en misère, sans doute d'erreur en erreur. De là cette lamentable existence, où tant de désastres, tant de larmes, tant de deuils, où la famille détournée, le fils absent, et les tristes lits des grandes salles rachetèrent si amplement les fautes,

> – dont il ne fut pas coupable ; pas plus coupable qu'un enfant qui, quoi qu'il fasse, ne pense pas mal faire. (pp. 130-31)

These memorial portraits are not limited to poets who were widely recognized at the time, or have been since; the most heartfelt of all is devoted to Mendès's own protégé Ephraïm Mikhaël (1866-90), with a hopeful if largely unfulfilled prediction of future glory (pp. 172-76); the portrait is no less touching for the self-interest attached to it.

There is, however, one very notable absentee from the poets about whom Mendès reminisces on a personal level: Hugo. There is a biographical link between the two men, in that Judith Gautier (who had presented flowers to Hugo on his return to Paris in 1870) became Hugo's mistress in or around 1872,[14] while still married to Mendès, and this contributed to the end of what had never been a very solid marriage.[15] Nonetheless it is established that Mendès was at least on speaking terms with Hugo in later years, as he introduced the young Rachilde to him soon after her arrival in Paris in 1878.[16] We can only speculate as to whether the personal absence of Hugo reflects a limited acquaintance, personal antipathy, magnanimity, or a subtle device to separate and exalt the image and memory of Hugo by concentrating on the poetry and perpetuating the legend of the exile; though Mendès does point out that 'le triomphe du Parnasse coïncida avec le retour du Maître unique' (p. 149).

With the striking exception of Mikhaël, Mendès's judgments on the generations of poets after his own show a decline in sympathy, particularly for innovation. His patience and tolerance fade the further he moves beyond the poets of his own generation, and he demonstrates a conservatism about poetic form in the avant-garde which sits strangely with his very good personal connections within it, or with his willingness to defend novelty and challenge in other genres – famously, he was one of the most perceptive and articulate defenders of Alfred Jarry's *Ubu Roi* in 1896. Mendès demonstrates a keen

[14] Graham Robb, *Victor Hugo* (London & Basingstoke: Picador, 1997), p. 477.
[15] Samuel Edwards, *Victor Hugo: a Biography* (New York: McKay, 1971), p. 284.
[16] Diana Holmes, *Rachilde: Decadence, Gender and the Woman Writer* (Oxford and New York: Berg, 2001), p. 31.

enough knowledge of the Symbolists, 'esprits vagues et hauts' (p. 164 – the 'hauts', at least, is praise in Mendès's vocabulary), but he is almost totally dismissive of formal experiment. In general, he expresses respect for the principles of Symbolism, but is critical of its practices. Observations such as the following patriotic praise of the alexandrine (an example of Mendès's penchant for interminable sentences) are deliberately provocative when discussing a movement defined by experiment, insofar as it is defined at all:

> Anatole France dit lui-même : « Ah ! si notre prosodie était soumise à des lois naturelles, il y faudrait bien obéir, à ces lois. » Eh bien, quand un vers, sous une forme toujours la même en dépit des discordes intimes, a traversé tant de siècles, a reçu dans cette forme la pensée ou le rêve des esprits les plus différents, les uns fous, les autres sages, les uns bourgeois, les autres excentriques, ceux-ci modérés, ceux-là révolutionnaires et outranciers, quand il est demeuré immuable, lui seul, parmi toutes les diversités des temps et des écoles, quand il a été accepté, sans modification fondamentale, par tous les inspirés de toute une race, n'en doit-on pas conclure qu'il est mieux que le résultat d'une règle arbitraire, mieux qu'une chose nécessairement peu durable, mais que, par de mystérieux accords qu'il faudrait rechercher, qu'il ne serait pas impossible de constater, il tient à l'essence même de notre race et notre langue, d'où il est issu ; et qu'on ne saurait le transgresser sans trahison à notre patrie intellectuelle ? (p. 162)

His attitude to poetry of new or experimental form is curiously uneven. In one of the rare cases where Mendès makes close reference to individual poems he shows a remarkable level of distaste for the excess of Rimbaud's formal departures, leading to an enigmatic conclusion that posterity will view Rimbaud as little more than a Naturalist Petrus Borel (p. 165). Mendès is however an early admirer of Laforgue (p. 165), and among living Symbolists he admires the delicacy and finesse of Jean Moréas, René Ghil's theories on verbal music and instrumentation, and he regards Henri de Régnier (who was no stranger to formal experiment) as an emerging *maître* with clear links to the Parnassians (pp. 167-70): 'Le titre de son dernier livre de vers calomnie cet heureux et durable artiste ; ses « médailles » ne sont pas « d'argile », mais d'albâtre lumineux et sonore.' (p. 170). But predictably Mendès sees little point in the *vers libre*, and this clearly poses him particular problems when discussing Gustave Kahn, the poet most associated with it.

Mendès and Kahn were on very good personal terms; Kahn's *Le Livre d'images* of 1897 is dedicated to Mendès, and the pair were the joint organisers of the successful 'Samedis populaires de poésie ancienne et moderne' which began at the Odéon in March 1897.[17] It is notable that Mendès steers his discussion of Kahn's poetry away from its form towards its imagery, and this gives every impression of being an attempt to attenuate his judgment of a friend:

> Quel esprit, parvenu à ne plus s'irriter des rythmes boîteux, cassés, et des vers qui ne riment point, ou qui riment par le retour fastidieux des mêmes mots, ne suivrait avec charme la rêverie errante dans les *Palais nomades*, aussi lointainement, aussi idéalement vagabonds que *la Maison du berger* ? Et il me semble bien que *le Livre d'images*, où abondent en brefs tableaux saisissants aux changes pittoresques de cinématographie versicolore, la grandeur et les familiarités de l'épopée, l'ingéniosité et la grâce du conte, est destiné à se maintenir dans les bibliothèques où l'on place les ouvrages qu'on relit. (p. 166)

Some time before this, Mendès has already implicitly deflected Kahn's claim (and thus any implied criticism of him for it) to be the effective creator of the *vers libre*, by carefully noting the use of the term in 1880 (seven years before *Les Palais nomades*) by the already obscure Peruvian exile Della Rocca de Vergalo (pp. 150-51).

Although this is a descriptive, narrative report rather than one that makes recommendations, Mendès clearly has some difficulty drawing it to a conclusion, as he cannot readily reconcile the poetry and poets memorialized in earlier sections of the report with the state of poetry at the end of his remit. The reactions to recent trends as outlined above lead into a lengthy technical defence of the sonnet and the alexandrine as immutable gold standards, in terms which are both artistic and patriotic. This conservative defence implicitly concludes an arc reaching back to Mendès's praise of Ronsard; it seeks to crystallize and, given the context of a report to government, to officialize an image of French poetry that corresponds to these standards. The problem is that the poetry of the end of the century

[17] J.C. Ireson, *L'Œuvre poétique de Gustave Kahn (1859-1936)* (Paris: Nizet, 1962), p. 399.

challenges these retrospectively imposed standards more than it acquiesces to them, and Mendès has difficulty responding convincingly to fresh forms and voices. For instance his reaction to the rhythmic prose poetry of Paul Fort's durable and already popular *Ballades françaises* is to suggest that Fort should abandon the technique (p. 182) – which is surely to miss the point of his poetry entirely. Indeed, although Mendès does acknowledge prose poetry on occasion (Baudelaire's in particular), he does not really attempt to engage with it, and even avoids it. For instance Mendès would not have been unaware of Lautréamont after the discovery and promotion of his work in the 1890s, but he is absent from the body of *Le Mouvement poétique* and features only in the *Dictionnaire*.

The conclusion Mendès does reach is abrupt, more than a little eccentric, and largely side-steps his difficulties in responding to the end of his period of investigation. Inevitably he returns to Hugo as the figure who encapsulates the century, but Mendès does so in the context of drama rather than poetry. Mendès's extension of his subject into theatre has been noted above in relation to the seventeenth century, and not unreasonably, his account of the Romantics also covers their drama. This also provides a justification for the point on which he concludes. He acclaims a renaissance of his cherished values:

> il est impossible de ne pas reconnaître que, à l'heure actuelle, le drame romantique, – non pas, vous m'entendez bien, l'absurde drame tout haillonneux de vieilleries écarlates et tout sonore de bric-à-brac, – mais le drame tel que l'entendait Victor Hugo, le vrai drame romantique, c'est-à-dire libre, où palpitent toutes les passions, où pleurent toutes les douleurs et rient toutes les joies, où planent tous les rêves, charme encore et émeut, possède, maîtrise victorieusement les esprits et la foule. (p. 203)

Mendès finally declares that this renaissance is led by a worthy successor to the spirit of Hugo: 'il était, certes, légitime, et heureusement fatal, que […] le XIX^{e} siècle, commencé en un poète tel que Victor Hugo, s'achevât par un poète tel qu'Edmond Rostand, qui recommence, et continue' (p. 204). This is followed by an appendix (which appears to have been added as an editorial afterthought) of reviews by Mendès of productions of *La Samaritaine*, *Cyrano de Bergerac*, and *L'Aiglon*.

Le Mouvement poétique typifies its author in that it is uneven and flawed in many respects. And like Mendès himself, it is more by way of a weighty footnote than a landmark in literary history. But for all its oddities and partialities, its sheer scope gives a rich insight into what is a fundamentally nineteenth-century view of the nineteenth century, much of it informed by first-hand experience. Although it is very much by way of a memorial to individual poets, it seeks to reclaim and prolong the memory of their poetry, and as a result it is only rarely a melancholy document: 'Hélas ! je survis à mes chers préférés' (p. 136). The humanity and warmth of Mendès's accounts of the many poets he knew personally tend to cast him in a light which is by no means the one in which he is usually viewed, as an exploitative figure basking in glory of which he was not quite worthy. It is appropriate to note Hubert Juin's concessive judgment of Mendès's account of a night in July 1865, when he had offered a bed to Baudelaire in one of the latter's deepest bouts of despair. Juin reacts thus to Mendès's account of a disturbing evening: 'L'homme qui a décrit cette nuit de Baudelaire ne pouvait être totalement mauvais ni entièrement médiocre. Il importe de s'en souvenir.'[18] And even if we agree with Rémy de Gourmont that 'Cet homme aura passé sa vie à courtiser la gloire sans jamais réussir à coucher avec', *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900* still offers enough interest for us to be grateful for the courtship.[19]

[18] Hubert Juin, 'Eloge d'un oublié', preface to Mendès, *Le Roi vierge* (Paris: Obsidiane, 1986), p. 19.
[19] Cited by Juin, 'Eloge d'un oublié', p. 4.

Metamorphoses:
Memory and Literary Practice

X

Balzac's 'mal d'archive'? 'Lieux de mémoire' in *Le Lys dans la vallée*

Owen Heathcote

'C'est l'histoire des Cent-Jours vue d'un château de la Loire.'[1] Alongside discussion of *Le Lys dans la vallée* as Balzac's response to Sainte-Beuve's *Volupté*,[2] Alain's encapsulation of the novel in terms of the Cent-Jours remains a staple ingredient of *Le Lys* criticism. Whether or not *Le Lys dans la vallée* constitutes Balzac's re-writing of *Volupté*, one of the main differences between the two texts lies in their very different historical settings: *Volupté* embarks when 'le monde lui-même se rouvrait à peine et tâchait de se recomposer après les désastres de la Révolution'[3] whereas *Le Lys* covers both first and second Restorations. As Patrick Labarthe notes of *Le Lys*: 'le moment historique est autre, non point le début de l'Empire comme dans *Volupté*, mais le début de la Restoration'.[4] Both in itself and in its difference from *Volupté*, *Le Lys dans la vallée* is, therefore, firmly positioned in terms of history: the coming of age and the coming to

[1] Alain, *Avec Balzac* (Paris: Gallimard, 1937), p. 24. The Hundred Days refers to the period of Napoleon's temporary return to power in 1815 which lasted from his arrival in Paris (20 March), after his escape from Elba, till 6 July, when Louis XVIII returned for the second time.

[2] For two of the many discussions of this issue see Jean-Hervé Donnard's Introduction to the Bibliothèque de la Pléaide edition of the novel (Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, ed. by Pierre-Georges Castex et al., 12 vols (Paris: Gallimard, 1976-81), IX, pp. 875-80 (further page references to this edition will be given in brackets in the text) and, more recently, Patrick Labarthe, 'Balzac et Sainte-Beuve', *L'Année balzacienne 2008* (Paris: PUF, 2008), pp. 7-23 (pp. 11-17).

[3] Sainte-Beuve, *Volupté*, 2 vols (Lausanne: Editions Rencontre, 1964), I, p. 39.

[4] Labarthe, 'Balzac et Sainte-Beuve', p. 16.

love of its narrator, Félix de Vandenesse, coincides with the first Restoration, marked by his meeting with Henriette de Mortsauf at the Ball for the duc d'Angoulême in Tours. The text then follows his eventual rise to favour with the new King: after accompanying the court to Gand (Ghent) during the Hundred Days and after the death of Henriette, Félix completes his integration into the Paris society of the second Restoration.[5] Guided by a newly enriched Henriette de Mortsauf-Lenoncourt and promoted through a combination of re-recognized birth and changed socio-political circumstance, Félix's trajectory is inseparable from the trajectory of French history. His private letter to Natalie de Manerville is inseparable from the unfolding of a particular period in French society. As the imbrication of personal and public memoirs, *Le Lys dans la vallée* constitutes both an individual and a national archive.

Despite the clarity of the context and the chronology of Félix's narrative, it remains, from the outset, profoundly problematic both as a personal and as a historical archive. First, the actual timing, positioning and status of Félix's narrative is far from clear: if Félix begins with a series of questions anticipating other, hypothetical elegies and *fictions* that can be 'la véritable histoire de [s]a jeunesse' (p. 970), then what is the status of his actual memoir? Is it a 'real' text, a pre-text or a proto-text? Is it an archive or simply another fiction? Secondly, if, in his opening letter to Natalie, Félix claims that his life is 'dominée par un fantôme' which 's'agite souvent de lui-même au-dessus de [lui]' (p. 970), then his own control over his memoir is further problematized: is it he who is speaking or is he simply ventriloquizing for another, as yet to be identified, presence/absence? Is his memory voluntary or, pre-Proust, involuntary or imposed? Thirdly, the problematic status of his narrative is reinforced when its main recipient, Natalie de Manerville, rejects it as a worthwhile act of communication, warning him against 'le danger de [sa] mémoire' and enjoining him to future, and even retrospective, silence: 'Quand on a sur la conscience de pareils crimes, au moins ne faut-il pas les dire.'

[5] In the later text, *Une fille d'Eve*, Félix is seen rescuing his wife from a potentially disastrous adulterous liaison and thus consolidating his, and their, position in Restoration society.

(pp. 1226, 1228) In these three different but complementary ways, Félix's memoir is simultaneously constructing and deconstructing its own status and its own position, exhibiting what Jacques Derrida has called a 'mal d'archive': 'Il n'y aurait certes pas de désir d'archive sans la finitude radicale, sans la possibilité d'un oubli qui ne se limite pas au refoulement.' Exhibiting 'la pulsion de mort, d'agression et de destruction' as much as 'la pulsion de conservation',[6] *Le Lys dans la vallée* is written both for and against itself. As Félix's reference to the 'fantôme' suggests, his memoir is written both against, and yet also with, death – including the death in and of itself.

Given what can now be called Félix's 'mal d'archive', it will be interesting to return to the context and the chronology of his narrative in order to see to what extent and in what ways history, too, is simultaneously constructed and deconstructed in the text. To what extent and in what ways is the representation of history affected or infected by 'mal d'archive'? Since the text is, moreover, marked not just by historical periods – such as the first Restoration, exile in Gand and the second Restoration – but, as the reference to Gand shows, by particular geographical settings, any 'mal d'archive' may be linked not only to periods but also to place and space – not just to Gand but to the Marais where Félix has his schooling and, inevitably, to his various sojourns in Clochegourde interspersed with visits to Paris. To what extent and in what ways are Félix's evocations of space associated not just with resuscitation and conservation but also with 'la finitude radicale' and 'la pulsion de mort'? To what extent does the Balzac who wished to be known as the secretary to the history of French society[7] deconstruct in *Le Lys* not only the notion and status of archive but also the notion and status of history? Could it be possible that not only Henriette but history is a 'fantôme' and that history as well as Félix should be confined and consigned to silence? What, then, is the status of the 'lieux de mémoire' that characterize and punctuate *Le Lys dans la vallée*?

---

[6] Jacques Derrida, *Mal d'archive* (Paris: Galilée, 1995), pp. 38, 146.

[7] See the *Avant-Propos* to *La Comédie humaine*, coll. 'Bibliothèque de la Pléiade', I, p. 11.

Although Alain's encapsulation of *Le Lys* in terms of place and perspective – 'C'est l'histoire des Cent-Jours vue d'un château de la Loire' – inevitably places the emphasis on Clochegourde, there are a number of other earlier spaces that deserve attention. Indeed it is not only the character but the number of these earlier spaces that are important for Félix, in that after eight years' schooling at Pont-le-Voy near Tours – where, although near home, he spends his time 'dans les cours avec les Outre-mer, nom donné aux écoliers dont les familles se trouvaient aux îles ou à l'étranger' (p. 975) – he is unceremoniously expedited to the Pension Lepître in the Marais in Paris whence he makes regular excursions to the Lycée Charlemagne some hundred yards away and, on a twice-weekly basis, to the Ile Saint-Louis to visit family whilst dreaming of escape to the prostitutes of the Palais-Royal 'où le soir les lingots couraient tout monnayés' (p. 978).[8] It can be seen that Félix's early years are characterized by a paradoxical mixture of imprisonment and constant movement – with, paradoxically, movement actually confirming and reinforcing the imprisonment. For just as he is about to make a third attempt on the Palais-Royal, the status quo is confirmed by his being whisked away by his mother who 'arrivait en chaise de poste!' (p. 979). The same mixture of stasis and movement can, moreover, be seen to characterize history: whilst Félix's aunt 'vivait dans son hôtel comme si Louis XV ne fût pas mort' (p. 979), his parents remove him from her company to avoid '[les] dangers dont la capitale semblait menacée à ceux qui suivaient intelligemment la marche des ennemis' (p. 980). By combining stasis and upheaval through repeated movement, Félix's 'lieux de mémoire' and the narrative that records them are an insistent testimony to permanence, even within dislocation: even at this early stage, and confirmed by Félix's emphasis on the apparent seamlessness of his suffering, movement and disruption are being defused in *Le Lys* as narrative and by *Le Lys* as history. If, moreover,

[8] Balzac himself would of course be all too aware of the walk between the Pension Lepître and the Lycée Charlemagne since he lived in the Pension and attended the Lycée between January and September 1815 (see Balzac, *Correspondance* I (1809-1835), ed. by Roger Pierrot and Hervé Yon (Paris: Gallimard, coll. 'Bibliothèque de la Pléiade', 2006), pp. xxviii and 1191).

both narrative and history are being defused and counteracted by inertia, what is the status of archive? By being a testimony to the inertia and the inescapability of repeated movement, *Le Lys* is indeed beginning to bear witness to a 'mal d'archive', for without a sense of perspective, a sense of past, and a sense of progress, archive is impossible. As Derrida writes: 'Rien n'est donc plus trouble et plus troublant aujourd'hui que le concept archivé dans ce mot d'archive.'[9]

Although the end of Félix's first Paris existence is marked by an unprecedented sense of freedom as he walks from Tours to the Indre valley, this sense of freedom is also soon reduced once he realizes that Henriette de Mortsauf is not only unavailable to him for ever but also permanently confined within her valley – 'je suis attachée à Clochegourde comme ces bouquets de plomb le sont à nos toits' (p. 1033). Thereafter, Félix's movements both within and to the valley repeat his youthful shuttlings to and from school, and to and from the Ile Saint-Louis, whether in the form of repeated crossings and re-crossings of the Indre between Frapesle and Clochegourde or in the form of repeated journeying between Tours, Paris and Clochegourde.[10] Paradoxically but revealingly, Félix's greatest moments of fulfilment derive not, as it first seemed, from new beginnings but from returns to his point of departure – whether it is a nocturnal return to Clochegourde to contemplate Henriette's window ('je ne supportai pas d'être à Frapesle lorsque je pouvais voir les fenêtres de sa chambre' (p. 1012)) or whether it is from Tours back to Clochegourde after he has already exchanged his final farewell: 'Quand je me trouvai seul à

[9] Derrida, *Mal d'archive*, p. 141.

[10] It must be remembered, too, that even Félix's first journey to the Indre valley is already a *return* ('il me restait, des premiers souvenirs de ma vie, le sentiment du beau qui respire dans le paysage de Tours avec lequel je m'étais familiarisé', p. 986) and even seeing Henriette at Clochegourde is already a *re-discovery* (p. 987). Another aspect to the 'mal d'archive' is that memory seems to stretch back beyond the reach of archive. The idea that 'description is triggered not by an original vision or a first impression but by a second repeated visit to a place' has also been noted in Wordsworth's *Tintern Abbey* by Eugenio Donato, 'The Ruins of Memory: Archaeological Fragments and Textual Artefacts', *Modern Language Notes*, 93.4 (1978), 575-96 (p. 579). On the individualization of memory in Balzac, see Blanche Lochmann, 'Mémoire des lieux, lieux de mémoire dans *La Comédie humaine*', *L'Année balzacienne 2007*, pp. 131-46.

Tours, il me prit […] une de ces rages inexpliquées que l'on n'éprouve qu'au jeune âge. Je louai un cheval et franchis en cinq quarts d'heure la distance entre Tours et Pont-de-Ruan' (p. 1082). Movement for Félix is once again repeated, returned or reciprocated rather than initiatory or tangential [11] – even his first departure from Clochegourde to Paris reciprocates and repeats Henriette's mother's visit from Paris to Clochegourde and can thus be seen as yet another *return visit* – such as the one he in fact pays to Henriette's mother once (back) in Paris. Once again, paradoxically, movement erases rather than enhances a sense of distance and perspective since Félix operates in Paris as if he were in Clochegourde. Once again, moreover, Félix demonstrates the inefficacy or the superfluity of narrative since he has one already, in the form of the letter of guidance from Henriette. If Clochegourde as 'lieu de mémoire' has invaded Paris and if Henriette's letter has taken over (from) Félix's narrative, then the archive that would have been Félix's memoir is shown to be deeply problematic – both all-invasive yet also redundant. The archive that might have been *Le Lys dans la vallée* is being simultaneously created but also sabotaged from within – by an all-invasive Clochegourde and an all-embracing internal letter. Small wonder, then, that, again according to Derrida, 'l'archive est rendue possible par la pulsion de mort, d'agression et de destruction'.[12]

It can be seen that Félix's 'first' and longest period in the Indre valley and Clochegourde is prefaced by a walk that is also a return to the scenes of an even earlier youth, punctuated by a plethora of shuttlings between Frapesle, Clochegourde and in twice-weekly search for flowers for his bouquets, and closed, after a further return

[11] Further examples of this are Félix's repeated searches for flowers for his bouquets where departures and distances are subordinated to what he produces on his return, however far he roams: 'Pour trouver une fleur là où elle venait, j'allais souvent à d'énormes distances […] butinant des pensées au sein des bois et des bruyères' (p. 1054). Henriette in her turn imitates this recurrent and thereby co-opted movement – 'j'ai senti le besoin de régulariser la souffrance par un mouvement physique. […] Ce que vous mettez dans vous bouquets, moi je le disais à mes dessins' (pp. 1069-70). See also the references to 'labeur uniforme' (p. 1061) and 'la répétition des actes qui conservent l'espérance et la crainte' (p. 1139).

[12] Derrida, *Mal d'archive*, p. 146.

from Tours after his ostensible departure, by a return to Paris marked by a reciprocated visit to Henriette's mother, the duchesse de Lenoncourt. It follows that a record of his past is in fact a record of returns and *reprises*. Like Mortsauf whose illness is 'aux prises avec elle-même' (p. 1117), like Jacques and Henriette who are debilitated by a similar process of self-consumption (p. 1155), and like the bouquets which twist in on themselves 'comme les désirs entortillés au fond de l'âme' (p. 1057), Félix's narrative enfolds and turns in on itself in a process that constructs but also deconstructs the past. For through all these repetitions and returns, the archive that is *Le Lys* is in danger of becoming flat and featureless like the *landes de Charlemagne*, like the unending series of deserts facing Henriette (p. 1030),[13] and, even, like the love which for her is similarly 'toujours semblable à lui-même' (p. 1095). In these varied but complementary ways *Le Lys* is in danger of demonstrating that archive is necessarily uniform, homogenous and without future as without past – that there is, therefore, no way out of, or beyond, archive. For *Le Lys* as for Derrida '[i]l n'y a pas de méta-archive'.[14]

At the same time, however, when Félix first explores the Indre valley searching for Henriette, he claims that repetition will prompt rather than inhibit change:

> Je m'appuyais contre un noyer sous lequel, depuis ce jour, je me repose toutes les fois que je reviens dans ma chère vallée. Sous cet arbre confident de mes pensées, je m'interroge sur les changements que j'ai subis pendant le temps qui s'est écoulé depuis le dernier jour où j'en suis parti (p. 987).

What can, therefore, be said of Félix's four subsequent visits – his first when he returns, from Gand via the Vendée, as the King's envoy; his second when he comes back on leave from Paris as *maître des requêtes*; his third when he returns during his liaison with Lady Dudley, pausing, as he predicted/remembered, 'sous le noyer' (p. 1149); his fourth and final visit when he comes to witness

[13] For a more detailed examination of deserts in *Le Lys*, see Owen Heathcote, 'The Work of Memory: Sexuality, Violence and Writing in Balzac's Touraine', *Journal of Romance Studies*, 3.2 (2003), 15-29.
[14] Derrida, *Mal d'archive*, p. 108. See however above note 10.

Henriette's death, after which he will never return to Clochegourde? Are these four subsequent visits simply *reprises* of his first, extended stay in the valley or do they become not only the archive of his youth, but also, by a process of self-appraisal 'sous le noyer', a meta-archive both of his own past and of 'l'histoire des Cent-Jours vue d'un château de la Loire'?

Félix's second visit to Clochegourde is a disconcerting mixture of *reprises* and new departures. On the one hand, his arrival is distinctly different – he is picked up by the Count 'dans une lande' (p. 1099) and on this second occasion he actually stays at Clochegourde rather than with the Chessels in Frapesle. However, this new arrival is still a thinly disguised double repeat: as before, Félix arrives exhausted on foot in the Indre valley and, even if this time he is not escaping his 'cours avec les Outre-mer', his erratic, hazardous, journey as a fugitive from Gand recalls Mortsauf's earlier 'longues courses enterprises à pied' (p. 1009) as a returning *émigré* desperately seeking France. Even more explicitly than before, then, Félix, like Mortsauf before him, is returning home. And to confirm that repetition and that home-coming, he will sleep not at Frapesle but in the room of Henriette's aunt at Clochegourde. In his behaviour and in his narrative Félix is, therefore, re-inscribing himself in places and in events that are already written. He is, simply, a vehicle to enable the history that is already inscribed in the archive to repeat and re-enact itself.

There is, moreover, a further problem with Félix as imitation *émigré*, whether with his overseas school-fellows or from the second emigration in Gand. As is evident from a number of recent histories, '[l]es cent jours sont les Cent-Jours de Napoléon […] pas les Cent-Jours du roi.'[15] As Dominique de Villepin confirms: 'la stature de Napoléon domine les Cent-Jours'.[16] Unmentioned in the chapter headings, the maps or the indexes of these volumes, the Gand of the temporary court of Louis XVIII is therefore a kind of non-place or, at best, a place of transit or *lieu de passage*, and thus in keeping with

[15] Emmanuel de Waresquiel, *Cent Jours: la tentation de l'impossible mars-juillet 1815* (Paris: Fayard, 2008), pp. 14-15. See above note 1.
[16] Dominique de Villepin, *Les Cent-Jours ou l'esprit de sacrifice* (Paris: Perrin, 2001), p. 11.

Félix de Vandenesse who, as has been seen, is constantly shuttling between schools, cities, châteaux, and plants. The *émigré*, too, is the epitome of mobility, insecurity and restlessness, and, according to Nathalie Basset, a kind of non-character, viewed by Balzac with 'un regard à double fond, à double détente'.[17] If Gand is a kind of 'non-lieu' then the *émigré* is a kind of non-character – paradoxically 'un type sans histoire'. Once again, then, by writing up 'la grande figure de l'Emigré, l'un des types les plus imposants de notre époque' (p. 1221), Félix exhibits the unreliability of his judgement and the vulnerability of his archive. For the sickness of the *émigré*, with his unpredictability, hypochondria and even dementia (pp. 1023-25), epitomizes the 'mal' at the heart of the 'mal d'archive'.[18]

However ambivalent Félix's position as imitation *émigré* during his second, clandestine visit to Clochegourde, his third visit seems to lack any such ambiguity and to be devoid of any such 'mal d'archive'. The Cent-Jours are well and truly over, the 'coup de baguette de la Restauration' whose speed 'stupéfiait les enfants élevés sous le régime impérial' (p. 1045) has been confirmed, and, having followed the advice in Henriette's letter, Félix is well positioned to become *maître des requêtes* and special adviser to Louis XVIII. Although this new steady state of history seems to be materialized in a new Félix, who no longer trails to Clochegourde on foot but in a carriage 'dans l'appareil d'un jeune homme élégant dont les manières avaient été formées par les salons les plus polis' (p. 1110), he is immediately thrust back into his previous role by Henriette: 'Si votre politique est d'être homme avec le Roi, sachez, monsieur, qu'ici la vôtre est de rester enfant' (pp. 1112-13). In thus being both in step, and yet also out of step, with history, Félix now materializes yet another form of 'mal d'archive': he embodies two, different, 'Restorations' – the post-restoration monar-

[17] Nathalie Basset, 'Le Type de l'émigré dans *La Comédie humaine*: un type sans histoire?', *L'Année balzacienne 1990*, pp. 99-109 (p. 109).

[18] There is, moreover, the suggestion that Mortsauf's illness is syphilitic and hereditary (pp. 1002-03). See Stirling Haigh, 'Note on a Balzacian character: Monsieur de Mortsauf', *Romance Notes*, 16.1 (1974), 95-98 and, for a more general study, Nathalie Basset, 'Emigrés et exilés: l'image et le regard balzaciens', in *Balzac et la Révolution française*, Maison de Balzac 13 octobre 1988-13 janvier 1989 (Paris: Musées, 1988), pp. 105-30.

chy and the restoration of his own, pre-restoration youth. This historical split is further signified not only by his now spending half the year in Paris with the King and half the year in Clochegourde but by his having a colleague who will replace him with the King while he is on leave – a convenient arrangement that may, however, if he reads the King correctly, damage him in future: '"Si tu veux être quelque chose en politique, reviens! Ne t'amuse pas à parlementer avec les morts!' (p. 1191). Against a background of seemingly consolidated restoration, Félix the child-man and Félix the courtier-chevalier thus perpetuate the interstitial status of the insider-outsider that is the *émigré*. At the same time as continuing to shuttle between Clochegourde and Paris, his 'personnage' is further split: he is split between two characters – his role is split between himself and his Paris colleague with the King just as, later, the caring role is shared between himself and Henriette at the Count's sickbed ('nous veillâmes chacun à notre tour, Henriette et moi, vingt-six nuits', p. 1128) and just as, later still, he shares himself between Henriette and Lady Dudley. It can be said, therefore, that for Félix splitting is the new shuttling – or, rather, that in addition to shuttling between rendez-vous and destinations, Félix is split increasingly between different ages and different allegiances, exacerbating his 'mal d'archive'.

One solution to this problem might be to argue that the 'mal d'archive' in *Le Lys dans la vallée* expresses the characters' ill-avowed but constantly re-surfacing 'attachment to France's pre-Revolutionary past'.[19] In this perspective, Félix's shifting and possibly conflictual allegiances between *cavalier servant* to Henriette and courtier and servant to the King might suggest a nostalgia for a more remote, pre-archival, and possibly even pre-Oedipal past. However, as we can see from the perspective of *Une fille d'Ève*, where Félix is no longer special adviser or *maître des requêtes* but steering his marriage

[19] See Scott Sprenger, 'Republican Violence, Old Regime Victims: Balzac's *L'Auberge rouge* as Cultural Anthropology', in *Victims and Victimization in French and Francophone Literature*, ed. by Buford Norman (Amsterdam and New York: Rodopi, 2005), pp. 119-35 (p. 133). See also Sprenger, 'Balzac et la critique comme autocritique ou la vérité de l'invraisemblable', *L'Année balzacienne 2008*, pp. 81-103 (p. 89): 'la conscience du narrateur [de *Sarrasine*] reste ancrée en secret à la vieille France catholique.'

and his survival through the infinitely more socially confused and politically unstable July Monarchy,[20] the Restoration of Louis XVIII appears as just one of a series of political regimes in the post-Revolutionary period which reads Napoleon–Restoration–Napoleon–Restoration–Legitimist–Orleanist … Although these multiple changes might encourage pre-Revolutionary nostalgia they also emphasize the inevitability of shuttlings, shifts and *alternances* at all levels, epitomized by 'l'effroyable pêle-mêle politique' of 1834.[21] In *Une fille d'Ève*, Félix mixes, yet again, with Lady Dudley – whose Ball brings together Félix's wife and her potential lover, Nathan – and Natalie de Manerville, together with a whole *mêlée* of re-appearing characters from Florine to Schmucke and Blondet to Nucingen, and including Rastignac also trying to re-boot his career and de Marsay at the end of his as Prime Minister. Placed alongside 'les tourmentes de 1830 à 1833' when '[l]a Société parée, frisée, musquée, se laissait aller à une folie de fête qui portait au cerveau comme une fumée capiteuse',[22] the context of *Une fille d'Eve* can be seen to evince even more profound and more bewildering shifts and shuttlings than *Le Lys dans la vallée*. Indeed, it can be seen from the juxtaposition of the two texts that Félix de Vandenesse is one of Balzac's privileged witnesses and embodiments of 'mal d'archive' in *La Comédie humaine*.

Turning back to *Le Lys dans la vallée*, it is necessary to consider Félix's fourth and penultimate visit to Clochegourde, this time in the company of Lady Dudley. As if there were not already enough bouquet-like twists to the 'mal d'archive' embodied in Félix's narrative, this fourth visit provides yet more, interesting variants. First, Félix is forced to shuttle yet again between two places, but instead circulating, as in the past, between Frapesle and Clochegourde, he spends the day with Henriette at Clochegourde and his nights with Arabelle at nearby La Grenadière. Interestingly, La Grenadière is – or

[20] Félix loses his position under Charles X 'qui supprima l'emploi que j'occupais sous le feu Roi' (p. 1225). Furthermore, far from being himself *maître des requêtes* to Louis-Philippe, Félix may well see his enemies du Tillet and Nucingen engineering the lawyer Massol's promotion to this office: Honoré de Balzac, *Une fille d'Eve*, in *La Comédie humaine*, II, p. 344.
[21] *Une fille d'Eve,* p. 322.
[22] *Une fille d'Eve,* pp. 303, 311.

will be by the time of Félix's narrative – another 'lieu de mémoire' with its 'mal d'archive', haunted by sickness and death. As Félix recalls, the sick and erring Lady Brandon comes to that house to die, 'tuée, par quelque horrible dénouement' (p. 1193) and, as Andrew Watts notes, '[n]o other region could have eased her passage into death, a final indication that, of all the provinces within his mosaic of French provincial life, Balzac's Touraine is invested with unique attributes'.[23] It is hardly surprising, therefore, that Félix – and Henriette – should meet Arabelle in the arid *landes de Charlemagne* (p. 1172) or indeed that emphasis should be placed on Arabelle's (foreign) Englishness: Félix crosses not just amorous but national boundaries when seeing her; he is, once again, a kind of *émigré*, both within and yet without his own territory and culture and thus suffering, as always, from homelessness and 'mal d'archive'.

There is, moreover, another aspect to Lady Dudley's association with 'lieux de mémoire' and 'mal d'archive': her apparent denial of them. If she surrounds herself, as Félix claims, with an essentially disposable, replaceable material comfort (p. 1190) and if she embodies 'un amour sans mémoire, un cruel amour qui ressemble à la politique anglaise' (p. 1145), then it would appear that she denies the relevance or the very existence of 'lieux de mémoire' and 'mal d'archive'. Both time and place would appear to be immaterial to Lady Dudley. At the same time, however, when she seeks to take revenge on Félix in *Une fille d'Eve*, she exhibits a keen sense of memory, even after the death of Henriette – a memory shared by the equally vindictive Natalie de Manerville. A final twist to the importance of both 'lieu de mémoire' and 'mal d'archive' in and for *Le Lys* lies, therefore, in their simultaneous denial and indestructibility. Even (or perhaps particularly) those who deny the past and the baggage of that past are as influenced by it as those who, like Félix, are in perpetual mourning. For, perhaps inevitably, the power of the 'mal

[23] Andrew Watts, *Preserving the Provinces. Small Town and Countryside in the Work of Honoré de Balzac* (Bern: Peter Lang, 2007), p. 149. See also Nicole Mozet, 'Présentation', in Honoré de Balzac, *La Grenadière et autres récits tourangeaux de 1832* (Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot, 1999), pp. 14-15.

d'archive' is conveyed by the impossibility of forgetting, materialized not just in Félix's 'fantôme' but in Lady Dudley, 'fleur du mal'.[24]

In conclusion, what can be said about Félix's final, unscheduled return to Clochegourde, to witness Henriette's decline and death? The first and most obvious point is that death is, as indicated above, one of the main leitmotivs of *Le Lys dans la vallée* as Félix's memoir and archive, haunted by Henriette's ghost and thus anticipating her actual death in the 'future'. Death is, indeed, for Derrida, the essence of the archive: 'La pulsion de mort n'est pas un principe. Elle menace même toute principauté, toute primauté archontique, tout désir d'archive. C'est ce que nous surnommerons plus tard *le mal d'archive*.' [25]

There are, however, two further aspects to Henriette's decline and death that intensify their contribution to *Le Lys* as a vehicle for 'mal d'archive'. The first is that Henriette's death follows so shortly after the Restoration which saw her family rehabilitated to its former property and status, making Henriette 'l'une des plus riches héritières du Maine' (p. 1039). Henriette's death is, therefore, a sign that, at least in one respect, the Restoration is a Restoration that is not one. However much she might have planned for the future, her death demonstrates the limits of the teleology of history: while Mortsauf's sickness might be passed on to the next generation, her attempts to plan a marriage between Félix and Madeleine are thwarted: Madeleine hates Félix and requires him never to return to Clochegourde. The construction of the future and the construction of the archive are, therefore, as before, undermined from within.

A second, related, aspect to Henriette's death which further problematizes the archive lies in the very different ways in which that death is provoked, received and interpreted. First of all there is the reaction of Henriette's parents, who, of all people, might be the most interested in the continuation of the family and its archive.

---

[24] As Félix writes: 'La vie réelle est une vie d'angoisses: son image est dans cette ortie, venue au pied de la terrasse, et qui, sans soleil, demeure verte sur sa tige' (p. 1033). The link between poisoned flowers and 'la poésie du mal' is of course memorably confirmed by Lucien de Rubempré is his suicide letter to Herrera (*Splendeurs et misères des courtisanes*, *La Comédie humaine*, VI, p. 820).

[25] Derrida, *Mal d'archive*, p. 27.

Unfortunately, however, Henriette's mother 'avait depuis longtemps porté le premier coup à sa fille en lui parlant, elle seule, de lady Dudley' (p. 1191) and Henriette's father '[p]lus courtisan que père, […] ne demanda point de congé et monta dans la voiture du roi pour l'accompagner' (p. 1191). For Monsieur de Mortsauf, Henriette's death leaves him seemingly unchanged and unchanging: true to his name, 'il vit encore' (p. 1221). For Monsieur de Listomère, married to Félix's sister, Henriette's death is merely a 'fait divers' he happens to read about in the newspaper: '"Ah! Mme de Mortsauf est morte: votre pauvre frère est sans doute à Clochegourde."'[26] For Madeleine, Henriette's death is, as we have seen, devastating and life-changing whereas, for Félix, any initial devastation is, at least according to Natalie de Manerville, soon put behind him: 'quand vous avez fait quelques phrases sentimentales, vous vous croyez quitte avec son cercueil' (pp. 1227-28). For Natalie herself, however, Félix's romantic history was, at least initially, an attraction, as it still is, in *Une fille d'Eve*, for other women in his circle:

> Il avait été surtout recommandé auprès des femmes par une des plus nobles créatures de ce siècle, morte, disait-on, de douleur et d'amour pour lui. […] Aux yeux de beaucoup de Parisiennes, Félix, espèce de héros de roman, avait dû plusieurs conquêtes à tout le mal qu'on disait de lui.[27]

With regard to Félix's marriage to Marie-Angélique de Granville, it seems that Henriette's death has indeed had an effect on him in that he has become more understanding of women and, particularly, of wives, and evinces hitherto uncharacteristic modesty and kindness in crisis.[28] His tactful and speedy remedial action ensures his wife's respect, even love, and, after a new honeymoon in Italy, about which little is said in the text – 'le bonheur n'a pas d'histoire'[29] – it can be assumed that

[26] *Étude de femme*, *La Comédie humaine*, II, p. 178.
[27] *Une fille d'Eve*, II, p. 291.
[28] *Une fille d'Eve*, II, pp. 376-77.
[29] *Splendeurs et misères des courtisanes*, *La Comédie humaine*, VI, p. 491. If happiness has no history then all narration is in danger of demonstrating 'mal d'archive'. See Gérard David, 'L'Idée de bonheur dans *La Comédie humaine*', *L'Année balzacienne 1966*, pp. 309-56 (p. 310). According to Nicole Mozet, however, '[l]e roman balzacien semble s'être écrit à partir de la "catastrophe", mais contre elle

Félix and Marie-Angélique, if not Henriette, are restored in this further evidence and avatar of (the) Restoration.

What all this shows is, once again, that archive, even when it comes to the death that archive seems to require, is remarkably problematic and unpredictable. Whether the death is recorded through hearsay, the press, 'quelques phrases sentimentales' or Félix 'héros de roman', the archive is subject to a whole range of modes of communication and interpretations, depending on period, personalities and presentation. There is no 'one' archive, either fictional or historical. Even silence can be a form of archive – not only the silence that surrounds Félix and Marie-Angélique in Italy but the silence around earlier 'lieux de mémoire' – one wonders, for example, why so many of Félix's sojourns are cited at some length – from the Marais to Gand to Clochegourde – 'tandis que d'autres sont pratiquement passés sous silence'.[30] Where, for example, are the descriptions of Félix's parents' house (?) in Tours? Or in Paris? Where are, in fact, his parents, when not in 'une chaise de poste'? If Félix's archive is problematic it is partly because, no doubt inevitably, he withholds as much information as he reveals. He seems peripatetic and even rootless because he describes his wanderings and his adoptions rather than his homes. It can be seen that Félix's archive is, through its silences as well as its many shifts in perspective, not only 'l'histoire des Cent-Jours vue d'un château de la Loire' but also 'l'histoire d'un château de la Loire vue de Paris' – the Paris of Félix's early and then married years, the Paris of Monsieur de Listomère, and the Paris of Lady Dudley, Natalie de Manerville, and, even, Paris from Louis XVIII through to Louis-Philippe. The reversal of perspective suggested by Alain's neat description can itself be reversed and multiplied, depending on context, period and speaker-writer, to such an extent that *Le Lys* itself (or herself) is fragmented and multiplied in an ever more plural and more problematic 'mal d'archive'.

---

et contre le romantisme de la ruine' (*Balzac et le temps* (Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot, 2005), p. 211).

[30] Brynja Svane, 'Voyage et amour: les trajets de Félix dans *Le Lys dans la vallée*', in *Balzac voyageur. Parcours, déplacements, mutations*, ed. by Nicole Mozet and Paule Petitier (Tours: Université François Rabelais, 2004), pp. 237-58 (p. 255).

XI

L'Ecriture du souvenir dans les 'Journaux' de Stendhal

Lucy Garnier et Cécile Meynard

Le rapport stendhalien à la mémoire et aux souvenirs est complexe et a été maintes fois exploré par la critique notamment à l'égard de l'autobiographie inachevée, la *Vie de Henry Brulard*.[1] En revanche, la question a moins fréquemment été examinée pour ce qui concerne les 'Journaux et papiers' de Stendhal, corpus qui fait l'objet d'un travail de l'Équipe 'Manuscrits de Stendhal' à Grenoble en vue d'une réédition papier et électronique.[2] L'étude des manuscrits a révélé qu'à la notion unifiée 'du' Journal, il fallait opposer celle, plus complexe, de 'Journaux'. Il s'est également avéré que la distinction entre les 'Journaux' et ce que les éditeurs ont traditionnellement nommé 'Journal littéraire' et 'Mélanges' était parfois impossible à opérer sous peine d'infidélité aux manuscrits. En effet, les éditions existantes, en

[1] Voir entre autres les travaux de Gérald Rannaud, et tout particulièrement l'introduction de son édition diplomatique de la *Vie de Henry Brulard* (Paris : Klincksieck, 1994).

[2] Ce groupe de chercheurs en littérature et en linguistique souhaite donner au public un accès aux textes de Stendhal en ayant comme exigence la plus grande fidélité possible à l'état actuel des manuscrits. Dans le cas des journaux, cela permettra aux lecteurs de prendre conscience de la diversité des écrits diaristes, de leur interpénétration avec d'autres genres littéraires – écrits théoriques et théâtre, par exemple, mais aussi journaux d'œuvres. Et, pour revenir à notre problématique de l'écriture du souvenir, le rapport complexe de Stendhal à la chronologie sera ainsi plus nettement perceptible que dans les éditions actuelles qui ont été amenées à réorganiser les entrées des journaux en respectant prioritairement la chronologie et non leur organisation physique. Pour plus d'informations sur ce projet voir http://stendhal.msh-alpes.prd.fr

réorganisant différents ensembles matériels, ont séparé, ou inversement rapproché, des unités textuelles, normalisant ainsi le contenu et la chronologie. Or Stendhal n'a jamais tenu 'un' Journal et il est important de le souligner. A cette multiplicité physique et intellectuelle des journaux et papiers correspond un rapport multiple et complexe à l'écriture du souvenir, que l'étude des manuscrits met particulièrement bien en relief. Si l'écriture autobiographique chez Stendhal sert souvent à souligner l'instabilité de la mémoire, il en va différemment dans l'écriture diariste où l'acte scriptural intervient à la fois dans la mise en scène du souvenir, dans sa construction et dans son exploitation. Il ne s'agit pas, comme dans l'autobiographie, de restaurer la fresque détériorée d'une mémoire défaillante, mais de *concevoir* par anticipation cette fresque. Nous aborderons ici les processus particuliers de pré-écriture, écriture, et même réécriture du souvenir dans ces 'journaux'.[3]

Pré-écriture du souvenir

Ainsi que de nombreux travaux l'ont démontré, l'écriture diariste se distingue de l'autobiographie par le rapport qu'elle entretient avec le temps, entre autres. Alors que l'autobiographie se veut retour sur le passé, apparaissant ainsi comme l'écriture par excellence de la mémoire, le journal se profile comme une écriture du présent. Cela n'exclut pas pour autant un rapport au souvenir, mais ce dernier se situe alors sur un autre plan : celui d'aide-mémoire pour l'auteur. Comme le fait remarquer Béatrice Didier, dans le cas de Stendhal il s'agit de 'tenir le registre de sa vie, faire du journal un réservoir de mémoire, mais constitué au jour le jour'.[4]

[3] Nous laisserons en effet de côté les 'cahiers', 'pensées', notes, etc. qui posent des problèmes différents concernant le rapport au souvenir, et son écriture.

[4] Béatrice Didier, entrée 'Journal', *Dictionnaire de Stendhal,* Yves Ansel, Philippe Berthier et Michael Nerlich éds (Paris : Honoré Champion, 2003), p. 366. A partir de 1805, il semble que pour Stendhal, à la suite de ses lectures de Condillac et des Idéologues, la construction de sa mémoire se fasse à partir de l'exploration et de l'évocation des sensations qu'il a pu ressentir. En effet, les Idéologues, partant du postulat sensualiste 'penser n'est rien que sentir', ne conçoivent la mémoire que comme *mémoire sensorielle*, c'est-à-dire seconde par rapport aux perceptions physi-

En 1818 Stendhal, qui séjourne à Milan, part en excursion dans la Brianza en compagnie de son ami Giuseppe Vismara et entreprend alors l'écriture du journal de ce voyage, ce qui ne manque pas d'étonner son compagnon :

> V[ismara] trouve aussi étrange que ridicule de faire un tel journal. Je lui réponds par la courbe. Un morceau de cette courbe peut aider à prévoir le reste. En relisant en 1818 le journal du voyage au Havre en 1811, les petits détails notés rappellent et rendent présentes toutes les sensations. Un tel journal n'est fait que pour qui l'écrit.[5]

En relisant ce journal du voyage au Havre, Stendhal s'aperçoit en somme que le moindre '[petit détail noté]' suffit à faire revivre le passé, et permet d'assurer la continuité du moi à travers le temps (en témoigne l'image d'une courbe, et non d'une succession de points distincts). Il se présente ici comme son seul destinataire, même si – et Béatrice Didier l'a bien démontré – la question de l'intime dans son journal est toute relative.[6] Il écrit pour se connaître. Comme le précise

---

ques. D'où l'importance grandissante dans les journaux stendhaliens de la mention des petits détails physiologiques qui, malgré leur insignifiance, jouent un rôle fondamental dans la constitution du souvenir.

[5] Manuscrit autographe, Bibliothèque Municipale de Grenoble 'Fonds Stendhal', R. 5896 Rés. vol. 20, fol.79^{r} et 80^{r}. Édité dans *Œuvres intimes,* éd. Victor Del Litto, coll. Bibliothèque de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1981), t. II, p. 15. Les références à cette édition figureront ensuite dans le corps du texte sous la forme abrégée *OI* suivi du tome en chiffres romains et précédées, le cas échéant, de la référence au manuscrit (afin d'alléger les références, nous ne renverrons au manuscrit que lorsqu'il présente des caractéristiques essentielles au propos). A terme, les transcriptions des pages des journaux seront accessibles sur notre plateforme en ligne (lien indiqué à partir du site web, note 2 ci-dessus).

[6] Voir notamment ses propos dans *Stendhal autobiographe* (Paris : PUF, 1983) : 'Secret le journal? Il est toujours susceptible de ne pas l'être, et d'autant plus facilement que sa forme même, ou son absence de forme, se prête à des découpages et à des publications partielles. Au moment même où Beyle affirme n'écrire que pour lui, il inclut déjà une réserve et une nuance : 'Ce journal n'est écrit que pour nous et pour les trois ou quatre amis dont le caractère ressemble au nôtre, et que nous aimons malgré les différences de nos esprits.' Il se peut qu'il pense à Crozet et à Faure. La citation se trouve p. 93.

Philippe Lejeune, il s'agit de '[faire] le point, pour aller de l'avant'[7] tout comme, avec cette courbe, il s'agit à la fois de prédire son avenir à partir de son passé et d'écrire pour le lecteur qu'il sera plus tard. De même, dans le journal de voyage *A Tour through Italy*, Stendhal déclare, non sans humour, que son texte est présenté : 'en toute humilité à Monsieur H.B., âgé de trente-huit ans, qui vivra peut-être en 1821, par son humble serviteur plus gai que lui, le H.B. de 1811' (*OI*, I, p. 813).

La réflexion sur le journal de 1811 le confirme, l'écriture, en consignant ces 'petits détails', permettra l'émergence de la mémoire que Stendhal, en fidèle disciple des Idéologues, conçoit avant tout comme se rapportant aux 'sensations'. En effet, les temps forts de l'écriture diariste correspondent à une période où Stendhal lit et relit les Idéologues et pense de plus en plus la vie en fonction de leurs théories, notamment dans sa démarche de comprendre le 'cœur humain'. A la suite de Condillac postulant que toute connaissance dériverait des sensations, Destutt de Tracy, dans ses *Éléments d'idéologie,* a élaboré une conception de la mémoire comme étant la 'faculté de sentir des souvenirs'.[8] En outre, les Idéologues, et Tracy en particulier, accordent une place importante aux 'signes', au sens linguistique, dans ce processus. Selon Tracy : 'la science des idées est bien intimement liée à celle des mots ; car nos idées composées n'ont pas d'autre soutien, d'autre lien qui unisse tous leurs éléments que les mots qui les expriment et qui les fixent dans notre mémoire.'[9] L'on comprend alors davantage l'importance de l'écriture pour Stendhal

[7] Philippe Lejeune, 'Stendhal et les problèmes de l'autobiographie', dans *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. *Actes du colloque interuniversitaire (avril 1974),* Victor Del Litto éd. (Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1976) : 'Miroir narcissique et régulateur de la vie immédiate, le journal est en même temps écrit dans la perspective d'une future rétrospection. Stendhal se donne rendez-vous dans l'avenir : ce qu'il écrit lui servira, dans 10 ans, pour faire le point, pour voir combien il était ridicule, s'il a fait des progrès, etc. Ce comportement indique une nette prédisposition à l'autobiographie; mais ce n'est pas là, à proprement parler, de l'autobiographie. Ce système de relais de proche en proche est toujours dirigé vers l'avenir : on fait le point pour aller de l'avant.' (p. 26).

[8] Antoine-Louis-Claude Destutt de Tracy, *Éléments d'idéologie. I. Idéologie* Frantext M464, reprod. de l'édition de Paris, Courcier, 1804, p. 28.

[9] Destutt de Tracy, *Éléments d'idéologie*. *I. Idéologie,* pp. 102-03.

lorsqu'il s'agit de 'fixer' ses souvenirs ; c'est le langage qui permet d'une part de 'comprendre' les sensations présentes, et, d'autre part, de se souvenir plus tard de ses sensations : l'écriture participe à cette 'mise en mots' des sensations que la faculté de la mémoire permettra plus tard de 'comprendre'.

En décembre 1805, à Marseille, Stendhal lit *La Logique* de Tracy et réfléchit sur 'l'art du raisonnement':

> Les règles que Tracy prescrit à la suite de sa *Science de nos moyens de se connaître* sont si simples que je puis fort bien tâcher de les mettre en pratique. Elles consistent à bien se retracer le souvenir de la chose sur laquelle on veut raisonner, et ensuite à prendre garde que le sujet contienne toujours l'attribut qu'on lui donne.
>
> Toutes nos erreurs viennent de nos souvenirs. C'est donc un immense avantage d'avoir une bonne mémoire. J'en ai, je crois, une très bonne […]. Cultiver la mienne, non point en apprenant par cœur, mais en me rappelant pour exercice des faits avec toutes leurs circonstances. (*OI*, I, pp. 363-64)

Il reprend ainsi la théorie de Destutt de Tracy selon laquelle 'la cause première de toute erreur est, en définitive, l'imperfection de nos souvenirs' et pour qui 'nos jugements seraient nécessairement justes si nos souvenirs étaient exacts'.[10] Stendhal se contredit sur ce point, car à côté de ses déclarations sur sa 'très bonne mémoire', il évoque aussi, le 10 juin 1803, sa 'détestable mémoire' (*OI*, I, p. 44). Victor Del Litto explique que Stendhal 'a donné lui-même la clé de cette contradiction en écrivant le 30 mars 1806 : "On dirait que ma mémoire n'est que la mémoire de ma sensibilité"'.[11] Ainsi, pour Stendhal, quand la sensibilité est émoussée par un excès (ou un manque) de stimulations, la mémoire ne peut fonctionner correctement, même dans une proximité temporelle par rapport aux événements. D'où l'importance

[10] Destutt de Tracy, *Éléments d'idéologie*. *III. Logique*, chap. V, p. 235. Pour plus de précisions, voir Jules C. Alciatore, 'Stendhal et Destutt de Tracy. Sur la cause première de toute erreur', dans *Symposium,* IV, 2, nov. 1950, pp. 358-65. Sur la mémoire de Stendhal, voir Ernest Abravanel, 'Stendhal à la recherche du temps perdu', dans *Stendhal Club,* 20, 15 juillet 1963.

[11] Victor Del Litto, 'Notes et variantes', *OI*, I, note 5, p. 1147. La réflexion de Stendhal se trouve p. 420.

de l'écriture du journal comme exercice pour améliorer cette mémoire – noter les faits, permet par la suite de rappeler les sensations.

Le journal peut ainsi être vu comme un travail préparatoire qui rappellera et même *actualisera* le passé dans un temps futur. Comme nous l'avons vu, ce mécanisme n'est pas infaillible – en 1813, Stendhal note également : 'je n'ai pas de mémoire, mais du tout, de manière que quand je suis discret dans les journaux *of my life* que j'ai faits jusqu'ici, je n'y comprends plus rien au bout d'un an ou deux' (*OI*, I, p. 834). Mais, le plus souvent, on constate qu'une note écrite, parfois brève, voire cryptée, suffira plus tard à déclencher le souvenir. Ainsi, en relisant un an plus tard un passage de son journal du mois de mai 1804 où il évoquait une heure passée avec l'actrice Ariane Duschesnois sur la terrasse de son appartement, Stendhal note en marge : 'je me souviens parfaitement de toutes mes erreurs ; je vois encore très distinctement tout ce que j'ai fait il y a un an : le squelette du Théâtre-français, la course à 1h chez Ariane, etc.' (*OI*, I, p. 77). Or ces détails, tellement elliptiques qu'ils n'ont de sens que pour lui (entre autres, la référence au 'squelette'), ne figuraient pas dans le passage commenté. L'allusion à un événement ponctuel peut donc servir à l'émergence de bien d'autres souvenirs. Cela explique peut-être la valeur des innombrables listes, comptes et inventaires que l'on trouve à la fois dans les journaux et dans les fragments épars conservés par l'auteur. Ils n'ont certes pas de valeur testimoniale en soi, tout au plus celle d'un simple pense-bête. Or, ces petits souvenirs en apparence insignifiants sont pourtant conservés par Stendhal. Serait-ce alors parce que ces fragments ont la capacité d'intervenir dans le resurgissement du passé? Cela irait dans le sens du célèbre 'le sujet surpasse le disant' de la *Vie de Henry Brulard* qui indique les limites de l'écriture pour parler de sensations ou de sentiments forts. L'écriture fait défaut, s'avère insuffisante : pourtant, Stendhal écrit quand même, et le souvenir se dessine sans doute ainsi dans les interstices…

Au moment du recopiage, il choisit même d'intégrer l'état de ses finances dans son cahier de 1801, intitulé 'Mémoires pour servir à l'histoire de ma vie', ce qui prouve qu'à ses yeux ces informations prosaïques sont porteuses de sens. Par ailleurs, le titre de ce cahier pose une question fondamentale : celle du rapport problématique que

Stendhal établit entre 'journal' et 'mémoires'. Henri Beyle a alors 18 ans, et il conçoit déjà l'écriture de ce journal comme la constitution d'un matériau qui pourra servir à alimenter une future 'histoire de [s]a vie'. D'un point de vue formel comme en ce qui concerne le contenu, la diversité des écrits 'intimes' stendhaliens est telle qu'on ne perçoit pas réellement de distinction fiable entre certains textes qu'il intitule 'Journaux' et d'autres qu'il intitule 'Mémoires'. L'hypothèse qui nous semble la plus plausible est que la différence réside dans l'intention qui gouverne l'écriture : les mémoires sont rédigés avec l'objectif de les exploiter ultérieurement pour écrire une 'histoire de [s]a vie', qui prendrait la forme d'une autobiographie. Il s'agirait alors d''avant-textes' de l'autobiographie à venir. Inversement, les journaux ne présenteraient pas d'autre programme affirmé que d'être une 'trace' écrite du vécu pour permettre au moi de ressaisir plus tard ce qu'il a été, même s'ils pourront être eux aussi, nous allons le voir, faire l'objet d'un 're-travail' ultérieur : en ce sens, ils auraient plus le statut de 'textes' à part entière. L'écriture du présent se dessine donc comme une pré-écriture du souvenir ; pré-écriture parce que destinée à être reprise, utilisée, réemployée dans une démarche mémorialiste ultérieure. Mais cette conscience 'programmatique' de l'écriture diariste va au-delà de la constitution d'un réservoir à partir duquel se dessinera le souvenir ultérieur. On constate en effet que le souvenir se construit au moment même où il est écrit et c'est à ce phénomène que nous allons maintenant nous intéresser.

Écriture du souvenir

Philippe Lejeune a montré que la notation quotidienne dans le journal participe à la construction de la mémoire en triant le vécu, en l'organisant et en lui donnant 'une "identité narrative" qui rendra [l]a vie mémorisable.'[12] Mais chez Stendhal, la construction et l'organisation du souvenir lors de l'écriture ne relèvent pas d'une simple question de tri.

[12] *Le journal intime. Histoire et anthologie,* Philippe Lejeune et Catherine Bogaert éds (Paris : Éditions Textuel, 2006), p. 28.

Si le principe d'organisation habituelle d'un journal est la mise en relation de chaque entrée avec une date, chez Stendhal la structuration du journal s'avère plus complexe. Il choisit souvent des supports différents (cahiers, feuilles volantes, marges de livres qu'il lit ou d'œuvres qu'il écrit…) qui correspondent à des contenus différents. Même s'il dérive souvent de son objectif, il cherche à distinguer l'histoire de sa pensée de celle de ses sentiments et sensations, et cela au moment même de l'écriture (d'où cette tentative – souvent non suivie, ce qui soulève un réel problème éditorial aujourd'hui – de tenir à la fois des journaux et des 'cahiers de pensées', 'recueils de faits', etc.). Pour ne nous intéresser qu'au cas des journaux, à la rédaction continue d'un seul journal sur une période donnée, il préfère souvent la multiplication de courts journaux obéissant en général à une logique chronologique, bien qu'il affirme dans une note de 1805, tenir plusieurs journaux en parallèle : 'je ne parle dans ce journal que du courant des affaires vulgaires' écrit-il en énumérant ensuite les cahiers destinés à prendre en charge d'autres thèmes :

> *for the love: three c[ahiers]*
> *for N[éry]'s house: one c[ahier]*
> *for the M. N.[ery]: four c[ahiers]*
> *This for coxcomb* [c'est-à-dire pour lui-même]
> (R. 5896, vol. 22, fol.39^{v}, *OI*, I, p. 58).

Cette volonté de structuration double, à la fois chronologique et thématique, peut même apparaître à l'intérieur d'un seul et même journal. Dans celui de février 1813, il tente ainsi d'introduire un système de chapitrage complémentaire de la datation (voir R. 5896 vol. 11, 4r et 6r, *OI*, I, pp. 834 et 836). Pour autant, cette démarche expérimentale de répartition des souvenirs par chapitres ne dure guère : Stendhal écrit quelques pages seulement avant de reprendre la linéarité traditionnelle du 'récit de vie'.

Deuxième caractéristique intéressante pour notre problématique de l'écriture du souvenir : la remise en question extrêmement fréquente de l'ordre chronologique de la rédaction, révélant une conception du journal étroitement liée à la structuration du passé. Philippe Lejeune et Catherine Bogaert ont rappelé en 2006 que le propre du journal est l'authenticité de l'instant : 'Quand minuit sonne,

je n'ai plus le droit de rien changer. Si je le fais, je quitte le journal pour tomber dans l'autobiographie.'[13] Cependant, Béatrice Didier a bien montré que, dans le cas de Stendhal, beaucoup des écrits intimes remettent en cause cette définition, et il nous semble par ailleurs difficilement justifiable de refuser le statut de 'journal' à un texte clairement défini en tant que tel par Stendhal lui-même. L'analyse génétique des 'journaux' confirme la complexité de cette question.

Stendhal refuse en effet de se limiter à un récit quotidien. Dès son premier journal, daté de 1801, s'il affirme qu'il '[entreprend] d'écrire l'histoire de [s]a vie jour après jour', il prévoit aussitôt de revenir sur les événements des jours précédents ajoutant : 'Si j'en ai le courage, je reprendrai du 2 ventôse, jour de mon départ de Milan, pour aller rejoindre le lieutenant g[énér]al Michaud à Vérone' (*OI*, I, p. 3). Ainsi, au moment même où il affirme la nature quotidienne et immédiate de sa démarche, il envisage de revenir sur le passé, remettant en cause l'ordre chronologique dans l'évocation des souvenirs. Le cas du cahier des 'Mémoires pour servir à l'histoire de ma vie', déjà évoqué précédemment, est aussi intéressant à cet égard. Ces 'mémoires' sont organisés en fonction de la date, prenant ainsi la forme du journal. Mais l'encre est la même pour toutes les premières entrées écrites d'un seul et même jet : ainsi, il n'y a pas toujours coïncidence entre les dates inscrites sur les pages et la rédaction. L'entrée du 5 brumaire commence au présent : 'J'ai la fièvre et une grande oppression. J'envoie chercher M. Depetas, excellent médecin […], qui me fait vomir'. Mais elle se termine sur ce constat : 'Enfin, après avoir beaucoup sué, je me lève le 16 brumaire et je suis guéri'. L'entrée suivante est datée du 14 brumaire (R. 302, fol.386^{r} et ^{v}, *OI*, I, p. 29-30). Pour Victor Del Litto, il s'agirait d'un lapsus.[14] Mais le fait que les entrées aient été manifestement écrites lors d'un seul et même jet laisserait à penser qu'il s'agit plutôt d'un bilan effectué *a posteriori* ou

[13] *Le journal intime : Histoire et anthologie*, p. 23. 'Un journal sans date, à la limite, n'est plus qu'un simple carnet. La datation peut être plus ou moins précise ou espacée, mais elle est capitale. Une entrée de journal, c'est ce qui a été écrit à tel ou tel moment, dans l'ignorance absolue de l'avenir, et dont il faut que je sois sûr que cela n'a pas été modifié. Un journal corrigé ou élagué par la suite gagnera peut-être en valeur littéraire, mais il aura perdu l'essentiel : l'authenticité de l'instant.'

[14] Victor Del Litto, *OI*, I, p. 1138 (note 1 de la p. 30).

alors l'allusion au 16 Brumaire a pu être insérée lors d'un recopiage ultérieur.

Il en va de même pour le court journal d'une tentative de séduction en 1802. Stendhal semble avoir écrit en effet le titre 'Journal' et plusieurs entrées le même jour (même encre, même écriture), puis il a ajouté successivement deux entrées. Ainsi, au moins pour les premières lignes, il s'agit manifestement de bilans des quelques jours précédents. Mais la technique de restitution est intéressante – plutôt que de résumer les événements antérieurs quand il reprend la plume, il essaie de recréer fictivement la dynamique de l'écriture quotidienne d'un journal :

> 22. J'ai un rendez-vous à 7 h. du soir.
> 23. Je joue la grande indifférence. A[dèle] me fait mille agaceries dont je me moque.
> 24. Adèle me traite comme quand je croyais qu'elle m'aimait. […]
> (R 302 (1) fol.395^{r}, *OI*, I, p. 37-38)

Le désordre chronologique ne semble pas en tout cas lui poser problème. Ainsi, le 3 juin 1811, il raconte 'la Bataille du 31 mai 1811', tentative de séduction d'Alexandrine Daru, soit trois jours après les faits. Mais, au milieu du récit rétrospectif, Stendhal intègre une entrée de 'Journal' datée du 31 mai. Il indique qu'il s'agit d'un texte 'copié d'une feuille de papier apporté de B[echeville] en y ajoutant quelques réflexions'. L'extrait est inséré dans la narration sous la date, ainsi séparé visuellement à la manière du journal. Et il ajoute : 'J'aurais dû écrire la suite le lendemain, mais, soit paresse, soit crainte de diminuer mon plaisir, je n'ai pas écrit, et maintenant tout se confond' (*OI*, I, p. 682). Le récit a donc vocation à noter les souvenirs bruts dans l'ordre où ils se présentent, à consigner le présent afin de le préserver pour l'avenir faute de quoi on court le risque de l'oubli.

Le désordre chronologique dans ses journaux est donc récurrent. Stendhal écrit parfois quelques jours à la suite avant de revenir sur une journée précédente. Ce phénomène ne peut – et ne doit – être minimisé, voire effacé, comme dans les éditions actuelles qui reclassent systématiquement les entrées par dates. Quand Stendhal se donne comme consigne d''écrire demain la journée d'hier' (*OI*, I,

p. 232), le journal devient autre chose qu'un simple instrument pour le récit du quotidien et se fait retour sur le passé. La préférence pour le principe d'entrées chronologiques, souvent écrites au présent même lorsqu'il s'agit d'événements racontés *a posteriori*, nous en dit long sur la manière dont il souhaite concevoir le récit de ce passé. En mars 1804, il avait bien noté que 'l'art d'écrire un journal est d'y conserver le dramatique de la vie ; ce qui en éloigne c'est qu'on veut juger en racontant' (*OI*, I, p. 54). L'écriture au présent d'événements passés dans des textes qu'il nomme 'journaux', ou encore le récit d'événements intimes récents avec intégration de fragments de journaux, viennent confirmer que l'écriture diariste, tout en étant ancrée dans le présent et tournée vers l'avenir, peut également se faire écriture du passé ; construction d'un souvenir qui se décline au présent afin de garantir une mémoire dynamique. Dans cette même optique, Stendhal n'hésite pas à reprendre et retravailler son journal.

Réécriture du souvenir

Pour Philippe Lejeune, l'un des éléments les plus importants du journal est 'le caractère "premier jet" de l'écriture'.[15] Chez Stendhal, cependant, cette notion même d'immédiateté est remise en cause, au moment de l'écriture, on l'a dit, mais aussi par des interventions successives sur une même page et, plus largement, dans le journal. Ces interventions ne sont pas chez lui de l'ordre de l'anecdotique mais relèvent du principe même de l'écriture. Il conçoit son journal comme pouvant superposer des strates correspondant à des dates différentes et parfois très éloignées dans le temps ; en ce sens, une page n'est pas définitivement écrite à un instant donné mais se remplit en plusieurs étapes, point qui lui semble essentiel. Il note par exemple en février 1806 : 'Laisser de la place dans ce cahier pour les notes que j'y ferai peut-être les années suivantes' (*OI*, I, p. 426). Il n'hésite pas à réécrire

[15] Philippe Lejeune, 'Auto-genèse. L'étude génétique des textes autobiographiques', *Genesis* (Paris : ITEM/CNRS, Jean-Michel Place, Archivos, 1, 1992), pp. 73-87 : 'Un journal, si c'est un vrai journal, n'a pas d'avant-texte. Il est écrit au jour le jour : c'est ce qui fait sa valeur aux yeux mêmes de celui qui l'écrit, puis aux yeux du lecteur, si un jour lecteur il y a.' (p. 81).

des souvenirs lointains quand, par exemple, il perd des cahiers, ou n'a tout simplement pas écrit à l'époque. Ainsi annonce-t-il en septembre 1811 : 'il faut que j'écrive, de peur de l'oublier, ma manière d'être à Milan dans les mois qui suivirent la bataille de Marengo' (*OI*, I, p. 737). Il revient alors sur ses souvenirs de 1801, complétant donc, d'une certaine façon, le journal laissé inachevé dix ans plus tôt.

L'importance du phénomène du recopiage est également à souligner à nouveau ici car cette pratique laisse la possibilité du re-travail du souvenir. Pourquoi recopier? Peut-être pour regrouper sur un seul et même support des notes écrites sur des bouts de papier qui risquent de se perdre, ou de réorganiser des idées désordonnées? A la fin de son 'Journal de sa vie du 9 Thermidor an XIII (juillet 1805) jusqu'au 15 avril 1806', Stendhal note : 'J'ai un peu de regret à copier tout ce fatras' (*OI*, I, p. 401). La preuve est faite qu'il recopie, même en désordre, comme c'est le cas ici, pour ne pas perdre ses idées. Peut-être aussi pour supprimer des ratures, remords, réécritures qui nuisaient à la lisibilité du texte – ce qui n'est pas sans remettre alors radicalement en cause la notion d'écriture spontanée et sans effet du journal. Il n'est pas impossible que nous n'ayons en main qu'une majorité de manuscrits correspondant à un 'second jet' dont on aurait perdu le 'premier jet'. Il semble que ce recopiage se fasse en général assez vite après le 'premier jet' de l'écriture, sauf quand Stendhal retravaille son texte en vue d'une publication, auquel cas il peut donner ses pages à un secrétaire comme pour *A Tour through Italy*, exemple fort intéressant à étudier.

On y voit, en effet, Stendhal structurer le souvenir *a posteriori,* sur la forme aussi bien que sur le fond du récit. Ce journal de voyage est en même temps le journal d'une histoire d'amour. Stendhal retrouve Angela Pietragrua, qu'il avait rencontrée lors de son premier séjour à Milan. Le plaisir de la (re)découverte de Milan, des paysages italiens, des œuvres d'art, est indissociable de celui de la conquête de la femme silencieusement convoitée autrefois. En quelque sorte, le journal de 1811 frôle le roman psychologique, d'analyse des passions. Tout d'un coup le souvenir de Mme Pietragrua, dont il n'avait plus jamais parlé depuis 1801, lui revient en force. Avant même de la revoir, il veut à nouveau la conquérir parce que c'était son rêve d'autrefois, et que cela lui permet de renouer avec son passé.

L'histoire de la passion pour Angela s'étire sur quatre journaux de voyage : quelques allusions en 1801 ; *A Tour through Italy* en 1811, journal de la conquête et du bonheur fou, puis de la séparation ; et l'étrange journal de la passion déchirante et des désillusions de 1813 qu'est *l'Esquisse légère de mon voyage en Italie*[16] et le récit de la rupture en 1815. Chaque journal se nourrit du précédent, les strates de la mémoire se superposant, voire s'interpénétrant au final.

Le journal de 1811, *A Tour through Italy* ajoute à lui seul une couche de complexité, car Stendhal reprend en 1813 ce manuscrit pour le corriger, l'annoter, et le compléter, probablement dans une perspective de publication, ce qui entraîne le glissement du *journal* de voyage vers le *récit* de voyage. Il découpe alors son texte en chapitres. Mais ce travail sur le souvenir relève d'une logique tout autre que le chapitrage au moment de l'écriture même, tel que nous avons pu l'observer dans le cas du journal de février 1813. Ici les chapitres correspondent parfois à des unités thématiques évidentes (comme la description rétrospective de sa 'manière d'être' en 1801, la peinture du 'caractère de Mme P[ietragrua]', ou l'évocation du dialecte milanais) Mais ils correspondent aussi parfois à une intention de mise en scène et de dramatisation. C'est le cas du récit tragicomique d'une des mésaventures amoureuses de Stendhal auprès d'Angela. Stendhal intègre ici l'intitulé 'chapitre' en plein milieu d'une anecdote. Frustré de n'avoir pu déclarer sa flamme à Angela à cause de la présence dans sa loge d'autres prétendants, il s'imagine même un instant que l'un d'entre eux, M. Widmann, vient le provoquer en duel. Stendhal note alors : 'Ma rage s'en augmenta, mais je reconus [sic] mon erreur.' Ici, il introduit curieusement 'Chapitre', avant de reprendre le fil du discours. 'Mais rage de quoi, de tout mais entre autres choses d'avoir manqué à ma dignité, en restant trop dans la loge de Mme P[ietragrua] de m'être fait mépriser de la femme que j'aimais' (R.5896, vol. 23, fol. 46[r], *OI*, I, p. 751). Le chapitrage ne relève pas dans cette

[16] Curieusement, d'ailleurs, entre les deux journaux, Beyle n'appelle pas sa maîtresse de la même façon : L'Angela Pietragrua de 1811 devient la Comtesse Simonetta en 1813. Certes, des raisons de discrétion expliquent ce nouveau nom, mais en même temps c'est symboliquement d'une autre femme et d'un autre amour qu'il s'agit, la première émotion étant loin.

occurrence d'un découpage thématique, mais permet sans doute un effet de suspense.

Les traces de son intervention sur le manuscrit sont donc révélatrices du rapport qu'il entretient avec son propre passé, de l'image qu'il veut en donner, pour lui et pour les autres, et de sa conscience bien réelle du lecteur à venir, que ce soit lui ou quelqu'un d'autre. Journal, autobiographie, récit de voyage et forme fictionnelle viennent se fondre au creuset de la réécriture du souvenir. L'on comprend dans ces conditions qu'il puisse aussi facilement intégrer des extraits de ses journaux dans des œuvres littéraires telles que *L'Histoire de la peinture en Italie* ou le projet de *L'Italie en 1818*.

Jusqu'en 1821, date où en partant de Milan Stendhal laisse ses manuscrits en dépôt chez un ami, il procède à des relectures réitérées des journaux. On ne saurait trop souligner la dimension quasi-obsessionnelle de ces relectures. Outre l'analyse qu'il fait de sa propre histoire, on voit aussi l'apprenti écrivain jaugeant lors de la relecture sa propre écriture, comme dans cette annotation du 26 août 1804 à propos d'une phrase au sujet de 'bons principes sur l'ODIEUX' qu'il avait trouvés en réfléchissant sur la Comédie : 'Quand je relis ces Mémoires, je me siffle souvent moi-même ; ils ne rendent pas assez mes sensations, le *bon* de *bons principes* ici à côté est détestable. C'est un homme qui, en parlant du teint d'une femme, dirait : "Il est couleur de chair"' (R.5896, vol.22, fol.15^{r} -20^{r}, *OI*, I, p. 118). Il importe que le journal ne soit pas qu'une trace fossilisée et pâlie du passé, mais le restitue de façon forte, claire et vivante, autant du point de vue du contenu que de la forme. En témoigne une remarque de décembre 1813 inscrite à la fin du journal d'avril de la même année : 'je relis ce journal et le trouve très bon, seulement trop mal écrit, peint, le 21 décembre 1813 […]' (*OI*, I, p. 867). En somme, si le style est critiquable, le souvenir risque d'être mal rendu.

Dans les 'journaux' de Stendhal, l'écriture s'avère alors un vecteur privilégié du souvenir. Le recours à la génétique textuelle nous a permis d'analyser les processus à l'œuvre dans la rédaction des journaux et de constater que, bien plus qu'une simple consignation de l'instant présent, la démarche diariste se déploie sur plusieurs niveaux et en mêlant inextricablement plusieurs genres. Le récit au 'présent' permet de constituer un fonds pour la mémoire et, en même temps,

garantit la vivacité du futur souvenir. Quant au travail de réécriture, il prépare la voie également pour une 'instrumentalisation'[17] fictionnelle du souvenir. En somme, le souvenir stendhalien se construit dans le présent de l'écriture pour se réécrire, voire être exploité, à l'avenir.

[17] Cf. Philippe Lejeune, *op. cit*., p. 210.

XII

Remémorer Rabelais en France au XIXe siècle : un souvenir d'avenir?

Tim Farrant

> Cecy est ung livre de haulte digestion, plein de deduicts de grant goust, espicez pour ces goutteulx trez-illustres et beuveurs tres-prétieulx auxquels s'addressoyt nostre digne compatriote, esterne honneur de Tourayne, François Rabelays. Non que l'auteur ayt l'oultre-cuydance de vouloir estre aultre chose que bon Tourangeaud, et entretenir en joye les amples lippées des gens fameulx de ce mignon et plantureulx pays (…) ; feu Courier, de picquante mémoire ; Verville, autheur du Moyen de parvenir ; et aultres bien cogneuz, desquels nous trions le sieur Descartes, pource que ce fust ung génie mélancholique (…)
>
> Or, esbaudyssez-vous, mes amours, et gayment lisez tout, à l'aise de corps et des reins, et que le maulubec vous troussque si vous me reniez après m'avoir lu. Ces parolles sont de nostre bon maistre Rabelays, auquel nous debvons tous oster nostre bonnet en signe de révérence et honneur, comme prince de toute sapience et toute commédie.[1]

Le Prologue des *Cent contes drolatiques* illustre à quel point, dès la fin de la Restauration et le début de la Monarchie de Juillet, Balzac, comme ses contemporains, est imprégné de Rabelais. Au tournant de Juillet, Rabelais fait partie d'une nébuleuse d'auteurs de la Renaissance (Brantôme, Verville, Des Périers) dont les écrivains d'avant-garde du dix-neuvième siècle se voudront les émules, tout en

Je voudrais remercier Maxime Goergen de son aide au cours de la préparation de ce chapitre.

[1] H. de Balzac, *Les Cent Contes drolatiques*, Prologue, in Balzac, *Œuvres diverses*, éd. P.-G. Castex, R. Chollet, R. Guise et N. Mozet (Gallimard, 'Pléiade', 1990), i, 7, i, 9. Les ouvrages cités sont publiés à Paris, sauf mention contraire.

voyant dans ces auteurs des antidotes au contre-modèle du classicisme.[2] L'histoire de la fortune de Rabelais se confond en partie avec celle de sa singularisation par rapport à ces auteurs. Elle connaîtra trois points forts : le premier autour de 1830 ; le deuxième au début du Second Empire, entre 1850 et 1854, avec la publication du *Rabelais* illustré de Doré ;[3] et le troisième, qui en forme en quelque sorte l'apogée, vers la fin du siècle. Le siècle verra également l'émergence d'une certaine image de Rabelais, image aussi puissante que vague, et qui incarnera, vers la fin du siècle, une certaine idée de la France. Dans Rabelais vont s'affronter deux conceptions de la Nation, surtout sous la Troisième République. Mais c'est sur le début de cette remémoration de la figure de Rabelais que nous nous pencherons ici ; sur la Restauration et les premières années de la Monarchie de Juillet, qui contiennent en germe ces prolongements ultérieurs, et qui permettent d'esquisser à quel point le sage de Chinon sert de charnière entre le dix-huitième siècle et le nôtre, et de héraut de toute une littérature, de tout un esprit moderne.

****

C'est au milieu de la Restauration que Rabelais se rappelle à nouveau au souvenir des érudits, pour devenir l'étendard de l'avant-garde autour de 1830. Il s'agit, en fait, d'une remémoration, qui sera suivie d'une intronisation – d'une Restauration au sens propre. Si de nombreuses éditions des œuvres de Rabelais sont publiées au cours du dix-huitième siècle,[4] notamment celle de Le Duchat,[5] pendant la Révolution et l'Empire, on constate qu'il y a disette : on ne compte

[2] L'œuvre de Rabelais rassemblera ces interprètes, imitateurs et émules dans une forme de cercle au cours du XIXe siècle. Voir J. Boulenger, *Rabelais à travers les âges* (Le Divan, 1925) ; L. Sainéan, *L'Influence et la réputation de Rabelais* (Gamber, 1930), Ière et IIème partie ; *Les Cent Contes drolatiques* in P.-G. Castex, R. Chollet, R. Guise et N. Mozet (éds), Balzac, *Œuvres diverses*, i, 1149 ; L. Spitzer, 'Le prétendu réalisme de Rabelais', *Modern Philology* xxxvii, 4 (novembre 1939), pp. 139-50.

[3] G. Doré, *Œuvres de Rabelais illustrées par Gustave Doré* (J. Bry, 1854).

[4] Boulenger, pp. 185-86.

[5] *Œuvres de Maitre François Rabelais* (Amsterdam : Henri Bordesius, 1711, 6 vols).

qu'une seule édition nouvelle entre l'an VI et l'importante version Variorum/Dalibon en 1823.[6] Il ne faut pas chercher bien loin la raison de cette absence : Rabelais ne cadrait guère, on s'en doute, avec les dogmes de l'Empire. Mais avec la Restauration on voit poindre une nouvelle image de l'auteur, image plus actuelle mais qui tire son inspiration de souvenirs plus anciens. En effet, le Rabelais 'romantique', qui sera aussi celui d'auteurs qui, comme Balzac, n'appartenaient pas en propre à ce mouvement, et le Rabelais qui occupera le haut du pavé autour de 1830, se prépare dès la Révolution comme une riposte plus authentique, plus française, plus nationale, aux impostures du nouveau régime. L'exemple capital en est l'ouvrage de Ginguené, *De l'autorité de Rabelais dans la Révolution présente et dans la Constitution civile du Clergé* (1791), qui fait de l'auteur un interprète du présent et un prophète de l'avenir.[7] C'est Guinguené qui instaure une certaine lecture politique de Rabelais qui dominera au dix-neuvième siècle, en faisant appel au souvenir du grand auteur du passé de la France pour en faire une figure tutélaire de son avenir.

Cette tension entre passé et présent, passé et avenir se retrouve dans une image paradoxale de l'auteur, qui est conçu et présenté comme emblème de la subversion, mais d'une subversion qui a pour vocation d'accéder au pouvoir. C'est une image qui se figera progressivement au cours du dix-neuvième siècle, pour atteindre finalement à un statut iconique au début de la Troisième République. Il s'agit d'un phénomène de mémoire qui évolue en commémoration, et s'achève en monument au sens propre aussi bien qu'au sens figuré, avec la célébration du quatre-centenaire. La publication de la grande édition Variorum (1823), en marque une première étape ; le *Rabelais illustré* de Gustave Doré, de 1854 en est une seconde, par l'apport capital de l'image. Doré suit de près la statue de Rabelais par Élias Robert dans la cour du Louvre, et celles de Tours et de Chinon qui,

[6] *Œuvres* (Bastien, An VI ; édition réédité par Janet en 1823). *Œuvres*, édition Variorum, augmentée de pièces inédites (Dalibon, 1823-26, 9 vols). Dans l'intervalle paraît seule l'édition des *Œuvres* en 3 volumes par Desoer, et que possédait Balzac : Castex et al., Balzac, *Œuvres diverses*, i, 1157 ; Boulenger 186.

[7] 1791 : Boulenger, p. 74.

érigées pour le quatre-centenaire, deviendront de véritables lieux de mémoire.

Ce n'est donc guère un hasard si l'ouvrage de Guinguené, *De l'autorité de Rabelais*, voit sa première republication en 1879, au moment même de la réinvention de Rabelais comme emblème de la nation au début de la Troisième République. En 1791, année de sa sortie, on était bien sûr loin de là. Cependant, ce fut sans doute par l'entremise de Ginguené (dont il fut l'ami avant d'en devenir l'adversaire) que Chateaubriand connut et apprécia Rabelais. Tout en étant sensible à sa teneur satirique, tant prisée par Voltaire comme par bien d'autres au dix-huitième siècle, et que la lecture à clefs de Ginguené fixera sous forme allégorique, le châtelain de Combourg sera le premier grand contemporain à fêter les qualités littéraires de Rabelais : son inventivité linguistique, sa poésie, sa saine moralité. Dès son *Essai sur les révolutions* (1791), dont l'enthousiasme rabelaisien sera grandement amplifié dans l'*Essai sur la littérature anglaise* (1836), Chateaubriand va inaugurer toute une tradition de lectures romantiques, en campant Rabelais comme un génie-mère, transcendant disputes et différences dans une vision féconde et généreuse, et dont tous les autres génies, voire la littérature française en son entier, descendraient. C'est l'image de Rabelais qu'on trouvera chez Nodier, chez Balzac, et chez Hugo. Elle est, remarquable car, malgré la ferveur catholique, le conservatisme politique, et la profonde spiritualité de Chateaubriand, elle réinvente, au tout début du siècle, le Rabelais essentiellement satirique du siècle précédent pour en faire une figure du dépassement des oppositions. Les contemporains qui n'admirent pas Rabelais sont rares : si Stendhal semble presque l'ignorer,[8] si Lamartine le déteste ('le grand boueux de l'humanité'), Sainte-Beuve, Mérimée, Nerval, Vigny, Hugo, Béranger, Janin lui vouent tous un culte.[9] Rabelais sera désormais une réfé-

[8] Une seule référence, et dépréciative : *Correspondance générale*, éd. V. del Litto *et al.* (Champion, 1997-, 5 vols), ii, 600 (3 decembre 1814).

[9] J. Neefs, 'La "haine des grands hommes" au XIXe siècle', *Modern Language Notes*, cxvi, 4 (septembre 2001), pp. 750-69 (755) ; Boulenger, pp. 88-156. Pour une étude plus fouillée, voir M. Tilby, 'Balzac and the writers of the *école du désenchantement* with special reference to the role of Rabelais and Sterne', Ph.D., Cambridge, 1976, ch. 1.

rence incontournable, qu'on trouvera chez des écrivains aussi divers que Verne et Alfred Jarry. Dans *Vingt mille lieues sous les mers*, la bibliothèque du *Nautilus* abrite les œuvres de Rabelais ; Jarry, dont l'Ubu et l'*Almanach* doivent beaucoup à Gargantua, est dès sa jeunesse fasciné par l'auteur : il travailla pendant de longues années sur le livret de *Pantagruel*.[10] Si Jarry invente un Rabelais subversif et satirique cher aux vrais Thélémites, ce sont les auteurs qui le penseront avant tout en termes politiques, comme Michelet ou, plus tard, Léon Daudet, qui seront les plus influents. Pour Michelet Rabelais est, avec Calvin, 'l'un des deux grands écrivains du XVIe siècle'[11], 'un des pères antiques de la tradition nationale […] un de ceux qui dirent : "la coupe au peuple"', pour Daudet c'est un prophète d'avenir.[12] Mais même ces tribuns du peuple ne peuvent le concevoir de la sorte que dans la mesure où, dans l'intervalle, Rabelais est devenu une référence, un auteur emblématique et qui incarne la nation – cette nation sur laquelle s'interrogera Renan, admirateur, lui aussi, du curé de Meudon.

Par la largeur de son appréciation, qui dépasse des limites étroitement politiques, Chateaubriand a donc joué un rôle primordial dans la réception de l'auteur. On retrouve par exemple l'influence de sa lecture dans la persistance de la tradition populaire du Rabelais satirique, qu'on trouve avant tout dans des caricatures anonymes telles, vers 1810, *Gargantua à son grand table*, ou le célèbre *Gargantua* de Daumier, reflet des notoires *Poires* ventripotentes de Philipon.[13] Ces deux courants, qu'on pourrait désigner, de façon quelque peu schématique, comme le Rabelais 'littéraire' et élitiste,

[10] Jarry, *Œuvres complètes*, éd. H. Bordillon, P. Besnier, B. le Doze et J. Arrivé (Gallimard, 'Pléiade', 1988), 3 vols, iii, 807-17) ; P. Murphy, 'Rabelais and Jarry', *The French Review*, li,1 (octobre 1977), pp. 29-36 ; B. Fisher, *The Pataphysician's Library : An Exploration of Alfred Jarry's 'livres pairs'* (Liverpool : Liverpool University Press, 2000).

[11] *Histoire de France*, x, 7, p. 354 : Sainéan, p.194.

[12] L. Daudet, *Les Dicts et prognostiquations d'Alcofribas deuxième pour le bel an m.cm.xxii* (Valloys, 1922) ; cf. *Flambeaux* (Grasset, 1929), étude plus purement littéraire.

[13] Daumier, *Gargantua* (*La Caricature*, 15 décembre 1831) ; Philipon, *Les Poires* (*Le Charivari*, 17 janvier 1831). Voir E.C. Childs, 'Big Trouble : Daumier, Gargantua, and the Censorship of Political Caricature', *Art Journal*, li,1 (Spring 1992), pp. 26-37.

d'un côté, et le Rabelais 'populaire' de l'autre, se rejoindront en 1823 dans l'édition Variorum/Dalibon, qui développera l'interprétation allégorique d'un Ginguené. Mais en voulant arrêter des explications ponctuelles pour chaque élément du texte rabelaisien, en voulant ancrer Rabelais à des faits concrets par le biais de 'commentaires historiques' placés en tête de chaque chapitre, cette édition produit des lectures parfois aberrantes[14] dont l'excessive précision court le risque d'être réductrice. Néanmoins elle parvient aussi, par sa démarche volontairement savante et philologique, à révéler ce qui, chez Rabelais, allait fasciner et mettre au défi la véritable avant-garde de l'époque : non pas les Romantiques, pour lesquels Rabelais sera toujours une idée, un symbole, une image, mais ceux – Courier, Nodier, Balzac, Lacroix – pour qui l'enthousiasme rabelaisien passera par la voie épineuse d'un engagement profond avec le langage et le texte de l'auteur. La révélation peut-être inconsciente de l'édition Dalibon, c'est que le mot ne peut, ne pourra jamais, donner la chose même et que, plus on cherche à cerner sa définition, plus la chose et le monde qu'il désigne lui échappent. C'est pourquoi les interminables listes de Rabelais ne sont rien moins que réalistes ; et pourquoi, dans leur fécondité, elles nient tout verbe autoritaire et sont une fête de la parole libre.

Le dix-neuvième siècle verra trente-neuf nouvelles éditions des œuvres de Rabelais, sans compter les rééditions de publications à succès comme celle de Doré.[15] Rabelais s'est tôt (r)établi comme auteur de référence auprès d'une nouvelle élite, et bien avant la parution de la Variorum. Viennent en tête de l'avant-garde des véritables rabelaisiens de cœur, Paul-Louis Courier (1772-1825) et Charles Nodier. Courier, dont les *Mémoires* font état de l'enthousiasme rabelaisien dès 1808,[16] répandit cet enthousiasme par mainte autre voie (essais, romans, études).[17] Nodier, lui aussi, se fera le

[14] Boulenger, pp. 87-88.
[15] Boulenger, pp.186-91.
[16] P.-L. Courier, *Mémoires, correspondance et opuscules inédits* (Sautelet, 1828), i, 265 : Boulenger, p. 81.
[17] R. Gaschet, *La Jeunesse de P.-L. Courier* (Hachette, 1911) ; M. Huchon, 'Courier lecteur de Rabelais', *Cahiers Paul-Louis Courier*, ii, 4 (décembre 1980), pp. 7-13.

prophète de Maître François par le biais de fictions et d'études linguistiques et historiques. Bien 'nourri de Rabelais, de Bonaventure des Périers, de Molière, de La Fontaine', Courier le cite souvent 'et s'indigne de [la] mutilation de l'homme par la religion' ;[18] le style autant que la satire de Rabelais marquera le philologue auteur des *Pamphlets*. C'est cette manière d'être influent mais inimitable, d'être une de 'ces vives imaginations' qui 'ne suivent personne à la trace', qui recommande Rabelais à Courier, comme, plus tard, à Flaubert qui admirera Rabelais toute sa vie.

L'appréciation de Courier marque donc une première étape dans le chemin qui mènera d'une préoccupation purement philologique à un enthousiasme plus ardent, à l'image de celui d'un Charles Nodier. Mais Nodier devance Courier pour le dépasser, et de loin.[19] Il apportera une première pierre à l'édifice rabelaisien dès 1800 : un petit récit excentrique, *Moi-même*, évoquera l'auteur, en l'associant à Montaigne, Charron, et Sterne.[20] Et en 1830 il taillera un morceau de maître, l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*,[21] dont le fameux quatrième chapitre poursuivra les réflexions de 1800 sur les plagiats :

> – Eh, monsieur, je vois ce que c'est ! encore un mauvais pastiche des innombrables pastiches de Sterne et de Rabelais…
>
> – Mauvais, cela vous plait-il à dire… et puis, que diable vous faut-il si vous ne voulez pas des pastiches ? Oserois-je vous demander quel livre n'est pas pastiche, quelle idée peut s'enorgueillir aujourd'hui d'éclore première et typique ?... […] Oserois-je vous demander, dis-je, quel auteur est procédé de lui-même comme Dieu […] le premier livre écrit ne fut lui-même qu'un pastiche de la tradition qu'un plagiat de la parole ! […] Et vous voulez que moi, plagiaire des plagiaires de Sterne – Qui fut plagiaire de Swift – Qui fut plagiaire de Wilkins – Qui fut plagiaire de Cyrano – Qui fut plagiaire de Reboul – Qui fut plagiaire de Guillaume des Autels – Qui fut plagiaire de Rabelais – Qui fut plagiaire de Morus – Qui fut plagiaire d'Erasme – Qui fut

[18] P.-L. Courier, *Œuvres complètes*, éd. M. Allem (Gallimard, 'Pléiade', 1951), pp. 776, 848 ; J.-L. Damas, 'Courier et la religion', *Cahiers Paul-Louis Courier*, iii, 6 (avril 1998), pp. 53-70 (59).

[19] Voir V. Laisney, *L'Arsenal romantique : le salon de Charles Nodier (1824-1834)* (Genève : Slatkine, 2002), pp. 218, 293, 342, 349, 365, 428.

[20] *Moi-même,* éd. D. Sangsue (Corti, 1985), p. 48.

[21] Delangle, 1830.

> plagiaire de Lucien – […] Vous voudriez, je le répète, que j'inventasse la forme et le fond d'un livre ! le ciel me soit en aide ! Condillac dit quelque part qu'il seroit plus aisé de créer un monde que de créer une idée.[22]

Nodier laisse ainsi deviner dans quelle mesure le souvenir de Rabelais parvient aux contemporains par l'intermédiaire d'autres 'excentriques', à commencer par Sterne ;[23] et, par ce même travail de médiation, l'auteur du *Roi de Bohême* rejoint l'autre versant de la critique contemporaine de Rabelais (chez Jacob ou chez Balzac) : l'admiration pour son langage. En 1808 Nodier publie un *Dictionnaire raisonné des onomatopées* qui puise dans l'édition Le Duchat de 1711 ;[24] et, en 1812, prône 'l'ancien langage' qui 'a cette propriété de convenir si merveilleusement aux sentiments simples et aux idées touchantes, qu'on ne l'entend point sans une espèce d'émotion parce qu'il transporte l'esprit à des jours reculés, que nous nous représentons toujours comme ceux de l'innocence et du bonheur'.[25] Cette admiration linguistique a joué un rôle capital dans cette première avant-garde rabelaisienne, incarnée avant tout par le soi-disant 'Bibliophile Jacob', Paul Lacroix. Lacroix publia, en 1824, alors qu'il était encore lycéen, une édition de Marot et terminera sa carrière et sa vie, à l'instar de Nodier, à l'Arsenal, ayant dans l'intervalle revu et corrigé le 'vieux français' de Balzac pour l'édition des *Contes drolatiques* illustrée par Gustave Doré en 1855. Lacroix illustre combien la passion pour Rabelais au XIXe siècle naît aussi dans la philologie, dans l'étude du passé ; celle-ci sera étayée par l'érudition, l'imagination et l'action littéraire et sociale de Nodier, qui par son

---

[22] Nodier, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, édition originale, pp. 23-27.

[23] Citons, à titre d'exemple, M. Tilby, 'Rabelais and the writers of the *école du désenchantement*', 29-40 ; P. Bénichou, *L'École du désenchantement* (Gallimard, 1992) ; D. Sangsue, *Le Récit excentrique* (Corti, 1987), en particulier le chapitre 5.

[24] *Œuvres* (Amsterdam, 1711). Pour Nodier, Rabelais et Sterne sont 'deux grands dériseurs'. Voir aussi Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées*, précédé de *La Nature dans la voix*, éd. H. Meschonnic (Mauzevin : Trans-Europ Presses, 1984), p. 21 ; M.-J. Boisacq, 'Charles Nodier et la réhabilitation de François Rabelais au XIXe siècle', *Etudes rabelaisiennes* 30 (1995), 127-30.

[25] *Questions de littérature légale*, p. 51, cité par. R. Chollet, Balzac, *Œuvres diverses*, ii, p. 1115 n.4.

amabilité et sa fidélité saura rendre accessible une occupation d'érudit, une recherche du passé, à d'autres publics tournés vers l'avenir. Tout au long de sa vie, à coups de livres, de recherches, d'articles, à travers son activité de bibliothécaire et de coryphée du Salon de l'Arsenal, Nodier fera campagne pour l'auteur. Ici, à nouveau, le souvenir se présente comme une mémoire d'avenir. Il s'agira, comme plus tard pour Rimbaud, de trouver une langue, mais en réalité, de la *re*trouver dans le passé. Cette alliance de l'érudition et de la vulgarisation, de la langue et de l'image, fait tout le paradoxe de la fortune de Rabelais en France au XIXe siècle : c'est elle qui lui permettra d'en devenir un symbole puissant et suggestif. D'un côté, il exprimera par un verbe fécond mais innocent le bonheur d'une époque à jamais révolue. De l'autre, par ce même verbe, par le fait qu'aucune parole n'est jamais authentique, il remettra en doute cette même innocence, annoncera le scepticisme, et par le travail du plagiat et de la citation, ébranlera les fondations du réel, en interrogeant les rapports entre le monde, le livre, et le langage.

Ces deux Rabelais, qui en réalité ne font qu'un, incarnent ainsi une tension entre unité et transcendance, scepticisme et fragmentation. Leur lien, c'est Nodier, leur pivot, l'Académie. En 1828 elle choisit comme sujet de prix un 'Discours sur la marche et les progrès de la Langue et de la Littérature française, depuis le commencement du Seizième siècle jusqu'en 1610'.[26] C'est une affaire de mémoire, certes, mais aussi l'indice des rapports que certains contemporains (en particulier des libéraux comme Sainte-Beuve ou Philarète Chasles) découvraient entre l'âge de Rabelais et le leur :[27] 'la Ligue cherchant à étouffer les aspirations nationales, c'étaient les ultras rentrés dans les fourgons de l'étranger ; la Saint-Barthélemy n'était que la manifestation du fanatisme religieux que l'on prêtait aux Jésuites complaisamment multipliés par les journaux d'opposition'.[28] Le seizième siècle était, à l'époque, décidément révolutionnaire et romantique. Si l'on verra paraître par la suite des *Etudes sur le*

[26] C. Pichois, *Philarète Chasles et la vie littéraire au temps du romantisme* (Corti, 1965), 2 vols, i, 270.
[27] Ph. Chasles, *Etudes sur le XVIe siècle en France* (Charpentier, 1876), p. v.
[28] Pichois, *Philarète Chasles*, i. 272.

seizième siècle dues à Guy Du Faur de Pibrac (1848), Chasles et Saint-Marc Girardin publièrent leurs *Discours* dès 1828, d'abord ensemble comme *Tableau de la littérature française au XVIe siècle* (avec le *Cours de littérature ancienne et moderne* de La Harpe et le *Tableau de la littérature au XIXe siècle* de Chénier…, puis en 1840, 1851 et 1857), ensuite à part : celui de Chasles, sous le titre d'*Etudes sur le XVIe siècle* en 1848 et en 1876, celui de Saint-Marc Girardin (qui, à d'autres égards, était bien plus répandu) en 1862 et en 1868. Sainte-Beuve, par contre, renonça au prix en dépeçant son *Discours* et en le soumettant au *Globe* ;[29] Nerval y songea un moment avant d'abandonner cette chimère.

Rois de la critique et académiciens en germe ont ainsi initié un public plus large au XVIe siècle et à Rabelais, ouvrant la voie à ces productions à grande diffusion que seraient le *Rabelais* de Doré de 1854, comme aux ouvrages ultérieurs.[30] Vilipendé sous le Second Empire, mis au Concours de l'Académie en 1874, sous la Troisième République Rabelais contribue à (re)forger une identité nationale. 'On parle beaucoup de Rabelais, on le lit peu' écrit Fleury en 1877 ;[31] Rabelais devient un 'grand homme', un auteur démocratique et national à l'image de cette Troisième République qui le consacre, surtout après les célébrations du début des années 1880, qui verront l'inauguration de statues de Rabelais à Tours (en 1880, par Étienne-Henry Dumaige), à Chinon (en 1882 par Émile Hébert) et ailleurs – phénomène analogue, pour certains, à la 'Disneylandisation' qui, selon Philippe Muray, accompagna les manifestations du cinquième centenaire de la naissance de Rabelais en 1994.[32] La fin du siècle verra diverses perspectives se confronter : commentaires savants,[33] versions

[29] Publié sous la forme du *Tableau historique et critique de la poésie française et du Théâtre français au XVIe siècle* (Sautelet, 1828).
[30] P.e. la *Notice historique* de l'édition Lacroix (1840, republiée en 1858) ou la biographie de Rathery (éd. Burgaud des Marets, 1857).
[31] Fleury, *Rabelais et ses œuvres* (Didier, 1877) p. 2.
[32] Ph. Muray, 'Rabelais à Rabelaisland', *Exorcismes spirituels I* (Les Belles Lettres, 1997), p. 47, cité par J-C. Bonnet, 'Le Culte des grands hommes en France au XVIIIe siècle', *Modern Language Notes*, 116.4 (septembre 2001), pp. 689-704 (704).
[33] Sainéan, p. 98 n.1.

'grand public'.[34] Jarry et ses camarades du *Chat noir* s'insurgeront par leurs boutades contre cette banalisation de l'auteur.

On trouva donc Rabelais, avec bon nombre d'autres sommités de la Renaissance (Marot, Ronsard, Montaigne) sous mainte autre plume de l'époque, notamment celles de Gautier, Janin, Hugo, et (quoique rarement), Baudelaire. Mais le plus fidèle comme le plus profond de ces rabelaisants était tourangeau comme Lacroix et Rabelais lui-même : Honoré de Balzac.[35] Si l'enthousiasme de Balzac pour Rabelais se devine dès le début de sa carrière, c'est par Nodier qu'il fut attisé.[36] Il s'affirmera dans la *Physiologie du mariage* (1829), et dans son journalisme de jeunesse,[37]avant d'atteindre son apogée dans *La Peau de chagrin* (1831) et les *Cent Contes drolatiques* (1832-37). Balzac avait déjà publié, en 1830, un article fort élogieux sur l'*Histoire du roi de Bohême* ainsi que sur son avatar plus sternien, *L'Ane mort et la femme guillotinée* de Janin – ouvrages qu'il devait grouper, avec *Le Rouge et le noir* et son propre roman *La Peau de chagrin* dans une *école du désenchantement*[38] qui serait l'écho de la déception historique contemporaine, déception qui s'exprime le plus clairement dans *La Confession d'un enfant du siècle*. *La Peau de chagrin* est écrit sous le signe de Rabelais. Malgré le caractère volontairement fantastique de son propos, la trame essentielle du roman se fait, et se défait – comme *l'Histoire du roi de Bohême* et comme le texte de Rabelais lui-même – à partir de dictons et de contradictions, de listes qui pullulent, se multiplient, se subtilisent comme autant de tentatives insensées de se mettre à même d'appréhender, de comprendre et d'exprimer le monde. Il y a certes

[34] A. Talandier, 1883.
[35] Voir R. Massant, 'Balzac disciple de Rabelais et maître du *Conte* drolatique' dans Y. Delbos, *Balzac et la Touraine* (Tours, s.n.), 1949, pp. 69-76.
[36] Voir Laisney, *L'Arsenal romantique*, pp. 341-56 et en particulier p. 349 n. 293 ; P.-G. Castex, 'Balzac et Charles Nodier', *L'Année balzacienne* (1962), pp. 197-212, 200-02, 206, 210.
[37] Voir R. Chollet, *Balzac journaliste. Le Tournant de 1830* (Klincksieck, 1983), pp.33-34, 448, 570.
[38] *Lettres sur Paris*, ix, *Le Voleur* (janvier 1831) : Balzac, *Œuvres diverses*, éd. R. Chollet (Gallimard, 'Pléiade', 1996) ii, 937 ; voir à ce sujet P. Barbéris, *Balzac et le mal de siècle* (Gallimard, 1971, 2 vols). M. Tilby, « Rabelais and the writers of the *école du désenchantement* ».

des parallèles évidents entre les textes des deux auteurs : les listes interminables, particulièrement frappantes dans la première édition (1831),[39] les trois savants qui ne sont pas plus capables de comprendre la peau que Pantagruel de conseiller Panurge sur le mariage,[40] la *Moralité* de style ouvertement rabelaisien.[41] Mais en dépit de ces ressemblances, il ne s'agit nullement d'une simple imitation 'pour la forme'. *La Peau de chagrin* est profondément satirique, dans le sens premier du terme (*satura*, macédoine, plat mixte). Si ce roman est polyphonique, c'est pour ne laisser dominer aucune voix, pour que ces voix s'annulent entre elles : ses trois docteurs parlementent, mais pour n'énoncer aucune sagesse. Dialogues et polyphonies ne mènent qu'à la cacophonie, dans une célébration délirante de liesse et de licence, dans un rejet euphorique de toute autorité.

Des échos de Rabelais et de *La Peau de chagrin* se rencontrent un peu partout chez les contemporains de Balzac : dans son portrait en 'Homère bouffon' par Hugo dans la Préface de *Cromwell* (qu'on trouve également sous la plume de Mérimée comme plus tard, de Flaubert), formule qu'Hugo rendit célèbre mais qu'il dut à Nodier ;[42] dans tel conte de Gautier, *Le Bol de punch* ou *Celles-ci et celles-là*,[43] par exemple, où, face à l'objection que la chasteté de la langue française ne permettait pas la description d'une femme nue, le narrateur invoque 'Molière, La Fontaine, Rabelais, Béroald [sic] de Verville, Régnier, et toute la bande joyeuse de nos bons vieux Gaulois'. On verra même Rabelais entrer à l'Académie dans les années quarante.[44]

---

[39] L'édition de P. Barbéris (Livre de Poche, 1984) reproduit la typographie très espacée aux multiples alinéas de la première édition de 1831.
[40] *Tiers livre*, ch. X.
[41] *La Comédie humaine*, éd. Castex *et al.* (Gallimard-Pléiade, 1976-81, 12 vols), x, p. 294 n.i.
[42] Laisney, p. 218. Hugo a bien lieu d'évoquer, dans *Les Mages*, 'Rabelais, que nul ne comprit'.
[43] T. Gautier, *Les Jeunes-France. Romans goguenards* (1833 : Editions des Autres, 1979), p. 144.
[44] Par le biais de Vigny : 'L'amour du juste et du vrai fait asseoir partout la liberté de la pensée : Rabelais la trouve à son côté' (P. Souday, *Les Romantiques à l'Académie* (Flammarion, 1928), 221).

Cependant Balzac, comme plus tard Flaubert, est autrement plus satirique et pessimiste. Sa foi dans l'humanité de Maître François comporte une forte dose de scepticisme. Les *Contes drolatiques* (1832-37) vont plus loin dans le sens d'une remémoration, d'une réinvention, d'un renouveau de Rabelais, d'abord sans la part d'ombre de *La Peau de chagrin*, ensuite avec des reflets plus sombres. Le premier dixain (1832) propose un gai sçavoir – presque celui des troubadours, célébré par Mérimée, mais aussi par Bonington, Monnier et, plus tard, Murger,[45] qui, dans les *Drolatiques*, soustraira la France à l'égoïsme, à l'individualisme en germe, pour lui rappeler ses origines, son passé féodal et monarchiste qui sera aussi un avenir ultra, sinon ultra-moderne. Mais les deux autres dixains se laisseront progressivement contaminer par ce même monde moderne, qui finira par briser ce rêve de plénitude.[46] Car ce rêve ne fut jamais, pas plus que la création de Balzac, uni et indivisible. Les *Drolatiques* se laisseront occulter par d'autres corps de l'univers balzacien, au même titre (et en même temps) que leur identité 'rabelaisienne', qui ne fut jamais sans mélange ou simplement affaire de pastiche ou de simple imitation. Dans l'idéal et la pratique drolatiques, il y a une projection imaginaire de Rabelais autant qu'un souvenir précis et exclusif de l'auteur et de son œuvre, imagination ou projection inspirée d'une nébuleuse d'autres auteurs de la Renaissance qui viennent sous-tendre l'impulsion initiale. Les *Drolatiques* seront aussi alimentés par Boccace, Brantôme, Verville et Marguerite de Navarre entre autres,[47] qui doteront le cycle de sa mission et de son titre de *contes*, ragaillardissant la paillardise qu'ils partagent avec l'auteur des cinq livres. Si le troisième dixain (1837) est le dernier, ce n'est pas qu'on ait oublié Rabelais, mais que l'engouement rabelaisien s'est disséminé, transformé, conformément à sa nature et à son destin. Car le texte rabelaisien, hétérogène, pluriforme, polymorphe, citant les

[45] Mérimée, *La Jacquerie, Scènes féodales* (1828), p. 97 ; J.-A.-F. Langle (éd.), *Les Contes du gai sçavoir*, illustrés par Bonington et Monnier (Firmin-Didot, 1828) ; H. Murger, *Scènes de la vie de Bohème* (1851), p. 1.

[46] Voir T. Farrant, *Balzac's Shorter Fictions* (Oxford : Oxford University Press, 2002), pp. 124-28, 162-65, 195-202.

[47] Sur le rôle joué par ces autres écrivains dans l'élaboration des *Contes drolatiques*, voir R. Chollet (éd.), Balzac, *Œuvres diverses*, ii, 1114-15,1120, 1149-58.

autorités pour détrôner l'autorité, est par définition voué à la vulgarisation, à la dissolution, qui est le vecteur même de son empire. Rabelais ne s'imite pas : il inspire, il se laisse suivre, et adopter, il vit et laisse vivre. Nodier en était peut-être plus conscient que Balzac ou Lacroix. Les 58 chapitres, tous en –ion, de *l'Histoire du roi de Bohême* ('Introduction. Rétractation. Convention. Démonstration. Objection. Déclaration...') démontrent le relativisme de tout propos, la contingence de tout énoncé, le fait que tout texte, voire tout individu, existe par rapport à un autre non pas dans une hiérarchie de commandement et d'obéissance, mais dans une relation de dépendance mutuelle et d'égalité. Le souvenir de Rabelais implique son propre oubli. Nous sommes bien loin du cratylisme originel, pourtant essentiellement paradoxal,[48] célébré par Nodier dans son *Dictionnaire des onomatopées*, et qui inspira les *Contes drolatiques* dans leur recherche de la 'naïveté' de 'notre langage', pour reprendre les propres mots de Balzac dans leur *Avertissement*. L'une des grandes révélations du romantisme sera d'affirmer, à la différence du classicisme, que les textes du présent n'existent pas dans une logique d'imitation, mais dans une dynamique d'échange avec les textes du passé. *L'Histoire du roi de Bohême* en sera la preuve la plus éclatante, conjuguant style et langage rabelaisiens avec des souvenirs de Sterne et de Diderot (l'histoire du monarque évoqué mais jamais raconté dans *Tristram Shandy*, la désinvolture de *Jacques le fataliste*). Dans *L'Ane mort et la femme guillotinée* (1829), Janin tentera quelque chose d'analogue, mais avec une forte dose de frénétique et en suivant plus Sterne que Rabelais, tandis que Balzac puisera son inspiration à toutes ces sources en y joignant celle de Hoffmann, dont le grotesque et la fantaisie viendront relayer et renouveler ceux de Rabelais.

Ce qui frappe dans ces exemples, c'est leur remise en cause du monde et de son expression. Ils proposent, par le biais d'un brassage générique, une nouvelle relation entre le livre, le langage et le monde, de nouveaux vocables pour l'exprimer. A Nodier revient le mérite de reconnaître que ce renouvellement passait par la langue même, langue que Rabelais a tant contribué à vivifier. Si Balzac, ainsi que, de

[48] Voir F. Rigolot, 'Cratylisme et Pantagruélisme : Rabelais et le statut du signe', *Études rabelaisiennes*, xiii (1976), 115-32.

diverses manières, Courier, Nodier et Lacroix ont cru que ce renouvellement pouvait prendre la forme d'un pastiche qui les a conduits à l'échec, c'est par cet échec même que Balzac a appris qu'une simple imitation ne constituait pas un véritable renouvellement littéraire. Rabelais ne s'imite pas : il incite à son propre dépassement, se reformule et se diversifie. La mémoire n'est pas affaire d'une quelconque reproduction à l'identique du passé, mais de mise en relation dynamique du passé avec le présent. Nodier et Balzac ont reconnu les premiers que Rabelais devait être une inspiration, et non pas un simple modèle à copier, et que cette inspiration, dans toute sa polyvalence, pouvait servir à exprimer le dix-neuvième siècle, 'modèle', comme le dira Balzac par la suite, 'extrêmement remuant et difficile à faire tenir en place.'[49] Ainsi la mobilité de Rabelais permet-elle d'exprimer celle du monde moderne ; et à Nodier et à Balzac revient le mérite d'avoir ouvert, par le biais de cet auteur, la voie au roman réaliste et de ses avatars. L'inépuisable invention rabelaisienne s'incarne davantage dans la stichomythie de *La Peau de chagrin* que dans les pastiches plus manifestes des *Contes drolatiques* ; son dialogue fortement dualiste exprime à la fois la volonté et l'impossibilité d'en finir jamais d'exprimer la complexité du monde. L'unique dénouement possible, c'est la mort ; d'où l'injonction à la fin du 'Prologue' du premier dixain : 'esbaudissez-vous, mes amours, et gayment lisez tout, à l'aise de corps et des reins', à laquelle on peut confronter la 'Moralité' qui clôt la première édition de *La Peau de chagrin* :

> François Rabelais, docte et prude homme, bon Tourangeau, Chinonais de plus, a dit :
>
> Les Thélémites estre grands mesnagiers de leur peau et sobres de chagrins […]
>
> L'auteur mérite d'être grandement vitupéré d'avoir osé mener un corbillard sans saulce, ni jambons, ni vins, ni paillardise, par les joyeux chemins de maître Alcofribas, le plus terrible des dériseurs, lui, dont l'immortelle satire avait déjà pris, comme dans une serre, l'avenir et le passé de l'homme. Mais cet ouvrage est le plus humble de toutes les pierres

[49] Balzac, *Une fille d'Eve*, préface : *La Comédie humaine*, éd. Castex *et al.*, ii, p. 265.

> apportées pour le piédestal de sa statue par un pauvre Lanternois du doux pays de Touraine.[50]

L'omniprésence de la mort fait le piquant de la vie, le souvenir du passé la force de l'avenir et crée dans le roman un genre comique, consacré à l'expression du monde mais voué également et de façon inévitable à l'échec, comme le montrent les interminables tentatives pour l'appréhender. Ce caractère bifrons du génie rabelaisien, de l' 'Homère bouffon' d'Hugo, mais qu'on doit en réalité à Nodier et que s'offrent également Mérimée et Flaubert, explique pourquoi ce dernier, dont Rabelais était le 'livre de chevet' dès la jeunesse', a pu trouver dans l'auteur 'la grande fontaine des lettres françaises'.[51] Car la dualité et le dialogisme rabelaisiens sont le contraire de l'idée reçue, du poncif et du cliché, incarnant un effort constant et appuyé pour exprimer le monde par le verbe, représentant aussi une recherche joyeuse, foisonnante mais désespérée de l'englober dans la plénitude qu'on reconnaîtra aussi chez Zola. On ne trouve pas de romans-feuilletons rabelaisiens, à notre connaissance ; mais le roman tel que nous le connaissons n'aurait pu s'imaginer sans le maître de Chinon.

[50] *La Comédie humaine*, éd. Castex et al., x. 294 n.i.

[51] Flaubert à Louis de Cormenin (7 juin 1844), et à Louise Colet (16 novembre 1852) *Correspondance*, éd. J. Bruneau (Gallimard-Pléiade, 1973, 1980, 2 vols), i,10, ii, 176-77.

XIII

Souvenirs zutiques, en vers et contre tous

Denis Saint-Amand

Le Cercle du Zutisme, plus communément désigné sous l'appellation Cercle Zutique est recensé dans la plupart des histoires littéraires, mais n'a que rarement fait l'objet d'une approche rigoureuse. Généralement, on s'en tient en effet à mentionner pour l'anecdote le passage, dans ce petit groupe particulièrement éphémère (sa durée de vie se réduit à quelques mois, durant l'automne et l'hiver 1871), anomique au possible et secret[1], d'auteurs qui, *a posteriori* – pour ne pas dire à titre posthume –, ont été consacrés par la critique comme les poètes majeurs de la période – ce titre ne leur étant pas dévolu eu égard à quelque position occupée dans le champ littéraire de l'époque, mais en vertu de la rupture qu'ils opérèrent avec la veine poétique alors dominante. Arthur Rimbaud, fraîchement débarqué à Paris au moment où se développe le Zutisme, Paul Verlaine, responsable de la venue du précédent, ou encore Charles Cros sont de ceux-là, dont les noms sont directement associés au Cercle. À leurs côtés, réunis dans une salle de l'Hôtel des Étrangers, situé dans le VI^e^ arrondissement de la capitale française, on trouve un panel bigarré d'artistes aujourd'hui largement oubliés, si ce n'est par quelques spécialistes de la littérature fin-de-siècle. Qui se souvient encore de Léon Valade, d'Albert Mérat – déjà raillé en 1912 par Fernand Divoire pour n'être connu

[1] Voir D. Saint-Amand et D. Vrydaghs, 'La biographie dans l'étude des groupes littéraires. Les conduites de vie zutique et surréaliste', dans *COnTEXTES*, 3, La question biographique en littérature (juin 2008), [En ligne], url : http://contextes.revues.org/document2302.html.

'que par une dédicace de Verlaine'[2] –, d'Ernest Cabaner, d'Antoine et Henry Cros ?

C'est que la réalité du Zutisme est difficile à appréhender, vu le nombre réduit de renseignements à son sujet. Les différents membres du Cercle ne se sont guère targués d'y avoir participé (on ne trouve pas de référence aux réunions dans leurs correspondances respectives) et, du fait de son existence clandestine, il n'existe pas de discours contemporain (pas plus de chronique, billet ou entrefilet dans la presse que de note dans quelque journal personnel) qui y fasse écho. Le seul document qui atteste de l'existence du Cercle Zutique est un manuscrit intitulé *Album zutique* comprenant une centaine de poèmes, notules et autres caricatures. Charles Cros le thésaurisa tout un temps – non sans prendre la peine de le prêter, le temps de l'automne 1872, au groupe des 'Vivants' (Ponton, Nouveau, Richepin, Bourget), qui le compléta – avant de le céder à son ami Coquelin cadet, bien connu pour ses activités au cabaret du *Chat noir*. En 1932, une des nièces de ce dernier finit par vendre l'*Album* au libraire Enlart ; le volume dut toutefois attendre 1961 avant de faire l'objet d'une publication, prise en charge par Pascal Pia.[3]

Il est intéressant de constater que, si la subversion qui tenait lieu de ligne de conduite au Cercle obligeait ses membres à une certaine discrétion en dehors des réunions du groupe, les Zutistes ont, à travers leur *Album*, permis une mise en mémoire collective de leurs activités et réflexions. C'est de cette perspective mémorialiste qu'il sera question ici, à travers trois prismes distincts mais complémentaires à l'œuvre dans l'*Album zutique* : la mise en mémoire de la convivialité groupe, des opinions politiques qui fondent la communauté et, enfin, d'une prise de position littéraire procédant de l'engagement politique. L'examen de ces différentes facettes et leur articulation permettront peut-être de dépasser la connaissance de certaines relations objectives à l'œuvre dans le champ littéraire fin-de-siècle pour les nuancer et mieux saisir leur dimension effective.

---

[2] F. Divoire, *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire,* réédition (Paris : Mille et une nuits, 2005), p. 40.

[3] *Album zutique, Fac-similé du manuscrit original*, édition de Pascal Pia (Genève et Paris : Slatkine, 1981).

Chroniques d'une convivialité potache

La tradition de l'album s'est développée au cours du XIX^e^ siècle. Dérivé de l'adjectif *albus* ('blanc'), le mot désigne originellement une 'surface blanche' appelée à être remplie (d'écriture, de peinture). Dans son travail, récemment republié, sur les rapports entre les nouvelles imageries du dix-neuvième siècle et la littérature, Philippe Hamon s'est penché sur la question de ce 'genre', duquel il distingue plusieurs avatars, comme l'album du voyageur ou l'album de lithographies et/ou photographies. L'*Album zutique* participe d'une veine bien spécifique, duquel il est d'ailleurs, aux yeux d'Hamon, un représentant notable : l'*album amicorum*, littéralement 'livre des amis'. Il s'agit, pour le dire avec Hamon :

> d'un recueil d'autographes manuscrits (vers, dessins, pensées, bons mots, fragments de morceaux de musique, petites caricatures, phrases de remerciements ou d'amitié, etc.) rassemblés sur les pages blanches d'un album qui est à la disposition d'une petite société d'amis, et qui est souvent attaché à un lieu fixe (salon, café, atelier, collège…) que fréquente cette société, et rédigés au fur et à mesure par les hôtes du lieu.[4]

Née de la fin du XVI^e^ siècle et se muant en véritable phénomène de mode autour des années 1830, comme le signale Anthony Glinoer[5], cette tendance du 'livre des amis' joue un rôle de ciment social en engageant une mise en mémoire de l'activité du groupe dans lequel elle s'inscrit. C'est dans cette perspective mémorialiste que s'ouvre l'*Album zutique*, dont le premier texte, intitulé 'Propos du Cercle', se présente sous la forme d'un sonnet peu académique mimant le brouhaha d'une réunion zutiste et reproduisant les potentielles interventions de quatorze membres du groupe :

---

[4] Ph. Hamon, *Imageries*, édition revue et corrigée (Paris : José Corti, 2007), pp. 335-36.

[5] A. Glinoer, *La littérature au collectif. Structuration et représentation des cénacles romantiques* (thèse inédite, Université de Liège, 2006), p. 167.

Propos du Cercle

(Mérat.) Cinq sous ! C'est ruineux ! Me demander cinq sous ?
Tas d'insolents !… (Penoutet.) Mon vieux ! je viens du café Riche ;
J'ai vu Catulle… (Keck.) Moi, je voudrais être riche. –
(Verlaine.) Cabaner, de l'eau d'aff !… (H. Cros.) Messieurs, vous êtes
saoûls !

(Valade.) Morbleu, pas tant de bruit ! La femme d'en dessous
Accouche… (Miret.) Avez-vous vu l'article sur l'Autriche
Dans ma revue ? … (Mercier.) Horreur ! messieurs, Cabaner triche
Sur la cantine ! (Cabaner.) Je … ne … pu..is répondre à tous !

(Gill.) Je ne bois rien, je paye ! Allez chercher à boire,
Voilà dix sous ! (A^ne Cros.) Si ! Si ! Mérat, veuillez m'en croire,
Zutisme est le vrai nom du cercle ! (Ch. Cros.) En vérité,

L'autorité, c'est moi ! C'est moi l'autorité…
(Jacquet.) Personne au piano ! C'est fâcheux que l'on perde
son temps, Mercier, jouez le Joyeux Viv…… (Rimbaud.) Ah ! merde !

Léon Valade. J. Keck.

Ce texte liminaire, s'il a parfois fait l'objet de surinterprétations[6], indique un certain nombre de renseignements sur le groupe et sur son fonctionnement. Il convient de prendre cette contribution de Valade et du sculpteur Jean Keck comme un pastiche hyperbolisant les idiolectes des quatorze intervenants et témoignant également d'un semblant de *sociolecte.* On y trouve ainsi consignés certains surnoms, comme ce 'Penoutet', sobriquet du peintre Michel Eudes (qui avait lui-même choisi 'Michel de l'Hay' comme pseudonyme artistique) et, probablement, comme 'Miret' et 'Jacquet' – appellations si bien codées qu'il est aujourd'hui pratiquement impossible de dire à qui elles réfèrent. Le texte grossit également certains traits définitoires

[6] Combien de fois n'a-t-on pas fait de Charles Cros le leader – ou, comme le disait Louis Forestier, le 'président' – du Cercle, en se fiant à sa seule 'intervention' dans ce texte? En fait, plus que confirmée, il semblerait que l'autorité que réclame péniblement le poète soit compromise par son caractère autoproclamé, la formulation de cette revendication dissipant le 'naturel' de cette autorité et, par corollaire, sa force. La construction en chiasme de l'exclamation mime, en outre, la dissolution de cette requête inappropriée dans le désordre ambiant.

majeurs de différents membres du Cercle : Rimbaud, qui clôt le poème par le mot de Cambronne, correspond déjà à ce gamin infernal qui se fera fiche à la porte des dîners des Vilains-Bonhommes en mars 1872 ; Mérat, qui, ulcéré, quittera le groupe après s'être vu parodier dans l'*Album*[7], a déjà – c'est le cas de le dire – maille à partir avec ses congénères ; Cabaner, enfin, dont l'étourderie et l'avarice seront raillées tout au long du volume, prend les traits d'un vieillard dépassé par les événements. Les différentes interventions fonctionnent en somme comme autant de *private jokes* destinées à conserver l'esprit joyeusement potache du groupe, au détriment de la réputation de quelques-uns, comme Cabaner ou Mérat. Présentes tout au long du volume, ces productions mettent en scène différents zutistes ou parodient certaines de leurs œuvres passées ou à venir. Ces productions jouent ainsi un rôle de mise en mémoire de l'activité cénaculaire et se donnent à lire comme un florilège réunissant les 'meilleurs moments' (qui, paradoxalement, sont sans doute aussi les *pires* pour certains) de l'aventure zutique. Souvenir commun d'une collectivité (ou collectif d'une communauté) qui, pour faire sens et faire rire au sein du groupe se devait de conserver un certain ancrage avec la réalité : s'il convient de ne pas hypostasier ce texte (la principale caractéristique du zutisme tient de ses penchants fumistes), on peut pratiquement le lire comme le compte rendu d'une cacophonie éthylique ou, plus exactement, d'une réunion du Cercle.

D'autres manifestations, encore plus éloignée des canons esthétiques traditionnels, concernent directement l'organisation du Cercle et participent peu ou prou de ce souvenir de la collectivité : on trouve ainsi dans l'*Album* deux contributions émanant de zutistes s'étant rendus au lieu de rendez-vous du groupe et n'y ayant rencontré personne. Ces notules sont voisines de la tendance du 'livre d'or' ou 'livre d'hôte', initialement réservée aux classes dominantes et qui propose aux invités d'une grande maison ou d'un lieu public de laisser dans un volume prévu à cet effet un commentaire sur l'accueil reçu (les notes en question, généralement encomiastiques, permettant aux amphitryons de garantir le prestige de la maison en remémorant le

[7] Le plus fameux de ces détournements étant le *Sonnet du trou du cul*, pastiche de *L'idole* signé conjointement par Rimbaud et Verlaine.

passage de personnages illustres). Dans le cadre de l'*Album zutique*, les commentaires ne respectent évidemment pas cette logique de l'éloge. De cette façon, Léon Valade note sur le feuillet 23 :

> Samedi 9 Novembre 71
> 2h ½
>
> Jamais personne dans la turne !
> Rien qu'un miasme peu subtil…
> Le divin Cabaner a-t-il
> Mangé ses fils, comme Saturne ?

Apparemment innocents, ces vers jouent en vérité sur l'ambiguïté de la référence à Saturne : si celle-ci peut se comprendre comme une simple déification ironique du doyen du Cercle, il est plus probable que Valade y ait glissé une allusion aux hésitations sexuelles de Cabaner – autre fil rouge de l'*Album zutique* –, la locution *manger ses fils* signifiant, comme le fait remarquer Steve Murphy, 'avaler son propre sperme' dans l'argot contemporain.[8] On le voit, en fait de livre d'or, il s'agirait plutôt ici de bijou fantaisie, le Cercle Zutique se montrant absolument insoucieux d'une quelconque course aux gains symboliques dans laquelle les recueils de souvenirs peuvent traditionnellement se voir appelés à jouer un rôle. Chez les Zutistes, c'est la potacherie et la convivialité des premiers moments passés ensemble qu'on préfère retenir et, partant, l'évidente incapacité du groupe à s'institutionnaliser.

Mémoires d'outre-barricade

En plus de réunir une bande de copains fondée sur une forte homogénéité dispositionnelle (c'est-à-dire – pour résumer de façon beaucoup trop schématique – partageant ce que Pierre Bourdieu appelait des *habitus* très semblables), ces rassemblements gouailleurs sont motivés, comme l'indique explicitement le nom du groupe, par l'envie de dire *Zut !* Davantage encore que par des liens d'amitiés, les

[8] S. Murphy, *Rimbaud et la ménagerie impériale* (Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1991), p. 156.

membres du Cercle Zutique sont avant tout unis par une double prise de position, politique et poétique, la première infléchissant la seconde : il n'est pas hasardeux d'avancer que le Cercle Zutique trouve avant tout son origine dans la Commune. L'insurrection qui déchira la ville de Paris au printemps 1871 n'avait été, Hugo mis à part, défendue que par des auteurs qui, au vu de leur position au moment de la sédition, ne pouvaient être considérés que comme des *minores*[9]. La prise de position des membres du Cercle en faveur de la Commune est décelable au travers de certaines pièces de l'*Album*, mais aussi par le biais de leurs écrits solitaires (ils sont nombreux chez Rimbaud, depuis *Les Mains de Jeanne-Marie* jusqu'au *Chant de guerre parisien*, en passant par l'allégorie qui porte *Le Bateau ivre*) ou, plus explicitement encore, de leurs actes pendant un conflit où certains s'engageront à différents niveaux (Charles Cros en tant qu'aide-major au sein du 249e bataillon de la garde nationale ; son frère Antoine comme médecin dans la même faction ; André Gill comme aide-pharmacien).

Si la Troisième République irrite les zutistes, ceux-ci ne prennent pourtant pas, dans l'*Album*, le risque de s'en prendre de façon trop explicite aux ennemis de l'insurrection communarde : constamment caricaturés – par Gill notamment – à l'époque des événements, Adolphe Thiers, chef du gouvernement, Ernest Picard et Jules Favre, comptant parmi les ministres les plus méprisés par le peuple, ne seront de cette façon pas tournés en dérision de façon explicite dans les pages du recueil. On peut bien sûr souligner les parodies visant Eugène Manuel et considérer que celles-ci fonctionnent comme autant d'attaques métonymiques contre le système de la

[9] À l'époque, les quelques zutistes aujourd'hui reconnus n'ont pas, loin de là, acquis la renommée que leur conférera l'histoire littéraire. Valade et Mérat, oubliés de nos jours, ont, en 1863, publié en commun un recueil de sonnets intitulé *Avril–Mai–Juin* ; Mérat a, seul, deux volumes à son actif, *Les Chimères* (1866), qui lui a valu d'être récompensé par l'Académie Française, et *L'Idole* (1869) ; Verlaine, avec les *Poèmes Saturniens* (1866) et les *Fêtes Galantes* (1869), commence à peine à se faire un nom ; tandis que Pradelle a, en 1869, proposé un *Christophe Colomb* en sept actes qui n'est pas passé à la postérité. Gill est le plus célèbre, ses caricatures figurant en première page de plusieurs périodiques (*Le Charivari*, *La Parodie* et *La Lune*, interdite en 1868 et 'réinventée' sous le titre *L'Eclipse*) souvent tenus à l'œil par la Censure.

Troisième République : né en 1823, dévoré d'ambition, Manuel était professeur de rhétorique au collège Rollin. Féru de poésie et lui-même compositeur à ses heures, il devint inspecteur de l'enseignement, ce qui eut pour effet de lancer sa carrière poétique. Soucieux d'être bien vus du poète du dimanche, les professeurs faisaient en effet réciter ses productions par leurs élèves. À tel point que Manuel finit, d'après Pascal Pia, par 'compter parmi les auteurs modernes les plus rabâchés en classe à partir de 1880'[10]. Dans l'*Album*, Pelletan et Valade le parodient chacun à leur tour et Rimbaud le mentionne dans le texte *Paris*. On peut voir dans ce Manuel un prototype incarnant un opportunisme et une suffisance que les Zutistes détestent, sorte de bourgeois héritier du Homais flaubertien cristallisant toutes les errances du pouvoir en place et moyen de fustiger ce dernier par allusion.

Par contre, les membres du Cercle ne se priveront pas de se souvenir explicitement des échecs de l'ancien régime, personnifié par Napoléon III, et de les brocarder, allant jusqu'à faire de l'Empereur déchu une de leurs victimes favorites. Ainsi, un curieux petit texte signé par Rimbaud rejoue sur un ton ambigu les réjouissances qui saluèrent la naissance du Prince Impérial Louis, survenue en mars 1856 :

> Vieux de la vieille !
>
> Aux paysans de l'empereur !
> A l'empereur des paysans !
> Au fils de Mars !
> Au Glorieux 18 mars !
> Où le Ciel d'Eugénie a béni les entrailles

Ces cinq vers constituent en fait – comme l'a déjà bien montré Steve Murphy,[11] à qui j'emprunte ici plusieurs éclaircissements – une féroce diatribe contre la famille impériale. Le titre du poème est probablement emprunté à Théophile Gautier qui, dans *Emaux et camées*, avait livré un texte semblablement intitulé (point

[10] *Album zutique*, p. 52.
[11] S. Murphy, *Rimbaud et la ménagerie impériale*, pp. 36-42.

d'exclamation mis à part), louant les vétérans de la garde impériale de Napoléon I^er^. Dans ce cas-ci, le syntagme *vieux de la vieille* peut sans aucun doute s'appliquer aux Communards ayant survécu à la Semaine sanglante. En fait de prosopopée, il s'agirait dès lors d'une énonciation parfaitement assignable aux miraculeux insurgés que seraient, dans une certaine mesure, les zutistes.

Mieux encore, Pascal Pia, dans son édition de l'*Album*, avait, au sujet de cette célébration exclamative, noté que Rimbaud se trompait sur la date de naissance du jeune Louis, la déplaçant du *seize*, jour où le fils d'Eugénie et Napoléon III était effectivement venu au monde, au *dix-huit* mars. Plus qu'un lapsus visant à railler l'imbécillité des véritables 'vieux de la vieille', soldats grabataires incapables de retenir la date exacte d'un important anniversaire, l'écart de deux jours entend, consciemment (Rimbaud a écrit le mot *mars* en plus grands caractères dans ce quatrième vers), rappeler un autre événement majeur qui n'est autre que le début de la Commune. Pour rappel, c'est en effet le 18 mars 1871 que le peuple parisien, descendu dans la rue, empêcha les troupes de Thiers de récupérer les canons de la butte Montmartre, donnant de ce fait le coup d'envoi d'hostilités qui ne prendraient fin qu'aux derniers jours de mai.

Dès lors, ce poème d'anniversaire initialement destiné au fils de l'Empereur, non content de célébrer un jubilé carrément antagoniste, se transforme en un pamphlet anti-impérialiste et commémore la rébellion qui fonde partiellement le Zutisme. Ici, le chiasme rythmant les deux premiers vers n'entend pas tant vanter la bienveillance universelle d'un souverain proche de ses sujets que rappeler cyniquement le peu de considération dont jouissait cet 'empereur des paysans' appelé 'Badinguet' par ses détracteurs, du nom du maçon auquel il avait, en 1846, emprunté le vêtement pour s'enfuir du fort de Ham.[12] La désignation 'fils de Mars' est également purement dépréciative. Antonomase paroxystique ou déification, l'assimilation

[12] L'anecdote et le sobriquet font partie des lieux communs du XIX^e^ siècle. Les lecteurs de Zola se rappelleront que, dans *L'Assommoir*, Lantier se moque du sergent de ville Poisson en l'appelant 'Badingue' (joli cas d'antonomase au carré, d'ailleurs) ; ceux d'Huysmans que les conscrits côtoyés par le *je* de *Sac au dos* beuglent 'À bas Badinguet!' au moment de regagner leur garnison.

de Napoléon III au dieu de la guerre fleure bon l'ironie : pourvu de visées bellicistes à l'encontre de la Prusse, l'Empereur n'a pourtant rien d'un dieu en la matière tant les campagnes qu'il a menées se sont avérées désastreuses pour sa propre réputation et, surtout, pour la France. Au moment où Rimbaud rédige ces quelques lignes mordantes, l'hexagone lèche encore les plaies d'une défaite qui a non seulement contraint l'Etat à accepter l'amputation d'une partie de ses terres, mais a aussi, de façon plus ou moins directe, mené ce dernier à une guerre civile qui l'a considérablement affaibli et l'a discrédité aux yeux des autres nations.

Le dernier vers, enfin, est une parodie explicite et particulièrement agressive du 'Je vous salue, Marie' qui, comme le note Steve Murphy, tient principalement à évoquer la difficulté d'un accouchement dans lequel l'Impératrice faillit perdre la vie et, en filigrane, propose une allusion paradoxale et cynique à la nymphomanie d'Eugénie qui, comme l'écrit bien Steve Murphy, tenait, en ce qui concerne les Marie, plutôt de la *couche-toi-là* que de la Sainte Vierge.

On le voit avec ce texte, auquel on pourrait joindre d'autres exemples – souvent, soit dit en passant, signés de la plume de Rimbaud –, l'*Album zutique*, en plus d'assurer vaguement une fonction de mise en mémoire de l''activité' du groupe, se pare d'une couleur politique. On interpréterait probablement de travers les volontés des membres du groupe en lisant dans ce genre de contribution la nécessité d'un 'devoir de mémoire' envers les victimes des régimes brocardés par les Zutistes ou la volonté du groupe de se faire voix d'une génération. D'autres se sont chargés de ce type d'écrits, en affichant clairement leurs ambitions. Ce qui est certain, c'est que ces textes conservent le souvenir d'une insoumission sur laquelle le Cercle est en grande partie fondé et qui a contribué à forger sa relative cohésion. C'est surtout dans ce sens-là, en tant que substrat idéologique du groupe et en tant que constituant de ce que Stanley Fish appelle une 'communauté interprétative'[13], que les membres entendent commémorer ces prises de position idéologiques – le quintil

[13] S. Fish, *Is there a text in this class? : The Authority of Interpretive Communities* (Harvard University Press, 1982).

rimbaldien, en somme, constitue un médaillon anarchiste à lui tout seul. Le Cercle semble afficher 'à moitié ces engagements (l'affinité pour la Commune n'est assumée qu'en vase clos et, comme c'est le cas dans ce *Vieux de la vieille !*, sous couvert d'un cryptage, aussi léger soit-il), mais leur mise à l'écrit constitue néanmoins une prise de risque[14] consciente dans le contexte de l'époque et, à ce titre, un hommage mi-vibrant, mi-cynique.

Souvenirs d'une « contre-impassibilité »

Davantage qu'un conflit d'ordre géopolitique, la Commune a été le rassemblement d'un peuple décidé à imposer immédiatement certaines mesures : depuis l'aide aux indigents jusqu'à la constitution d'un enseignement gratuit, laïc et obligatoire, en passant par une série d'allégements des conditions de travail, les Communards rêvaient d'une vie plus simple pour les petites gens. Rien d'étonnant à ce que ces revendications n'aient guère suscité l'enthousiasme de la frange libérale du champ littéraire, et que cette dernière se soit ensuite érigée, parfois de façon virulente, contre l'insurrection. De cette façon, infidèle à son statut d'Impassible, Leconte de Lisle ira jusqu'à écrire à Heredia, le 2 juin 1871, que la solution idéale, visant à empêcher le risque de nouvel embrasement du foyer parisien, consisterait

> à déporter toute la canaille parisienne, mâles, femelles et petits, pour en finir avec les vengeances certaines qui n'attendent que leur heure ; mais il y a des mesures impossibles, et ce sont malheureusement les moins inexorables[15].

Je ne mentionne évidemment pas le chef de file parnassien par hasard: avant la Commune, les futurs zutistes sont pour la plupart très liés avec les autoproclamés voisins des Muses, soit qu'ils font eux-mêmes partie du mouvement (Verlaine, Cros, Pradelle, Mérat, Valade), soit

[14] Voir à ce sujet l'article de S. Whidden, qui dégage bien les différents enjeux potentiels de l'écriture collective (un Zutiste incriminé aurait toujours pu rejeter la faute sur ses collègues…) : 'On Poetry and Collaboration in the Nineteenth Century', *French Forum*, 32 (2007), pp. 73-88.

[15] C. Leconte de Lisle, *Lettres à José-Maria de Heredia,* édition de Charles Desprat (Paris : Champion, 2004), pp. 66-67.

qu'ils tentent de prendre le train en marche (c'est le cas de Rimbaud et de sa fameuse lettre à Banville), soit encore qu'ils côtoient les élèves de Leconte de Lisle en divers lieux de sociabilité mondains (Cabaner, Gill, Michel de l'Hay). L'insurrection modifie la donne. L'engagement d'un Verlaine en faveur des doléances communardes, par exemple, sera très mal accepté par Leconte de Lisle qui, déçu par l'indiscipline de son élève, aurait prononcé : 'Celui-là, on devrait le fusiller!'. Rejetant les dominants du champ politique en vertu de valeurs inconciliables, les futurs zutistes s'écartent également d'une école dont le leader a pris le parti des dirigeants anti-communards. La rupture procède d'une homologie entre les pouvoirs littéraire et politique : le Parnasse, dans sa course à la domination littéraire et dans son fonctionnement interne[16], n'est finalement qu'un appareil coercitif supplémentaire. Les relations du mouvement avec cette Troisième République qui n'a, aux yeux du peuple, de République que le nom, parachèvent le sentiment de malaise que sa position de plus en plus *assise* (au sens traditionnel comme au sens rimbaldien) pouvait déjà générer. La structure dominante et l'adhésion du mouvement parnassien à l'idéologie conservatrice de Thiers pourraient donc largement servir l'explication du divorce entre zutistes et parnassiens.

Cette rupture littéraire est fréquemment illustrée dans les pages de l'*Album zutique*, fréquemment ornées de parodies et pastiches tournant en dérision les élèves de Leconte de Lisle. Le Cercle n'est pas le premier collectif à s'en prendre de façon explicite au Parnasse : le *Parnassiculet contemporain*, emmené par Alphonse Daudet et Paul Arène, avait déjà égratigné la poétique des Impassibles en 1866. Toutefois, les Zutistes se distinguent de leurs prédécesseurs par leurs motivations qui, plus encore que poétiques, sont d'ordre idéologique.

Contrairement aux attentes, la cible principale de l'*Album* n'est pas Leconte de Lisle mais François Coppée. On peut logiquement

[16] Voir à ce sujet R. Ponton, 'Programme esthétique et accumulation du capital symbolique. L'exemple du Parnasse' dans *Revue française de sociologie*, XIV (1973), pp. 202-20. Concernant les causes et enjeux du schisme entre Zutistes et Parnassiens, voir aussi D. Saint-Amand et D. Vrydaghs, 'La biographie dans l'étude des groupes littéraires. Les conduites de vie zutique et surréaliste', *art.cit.*

justifier le mépris des zutistes pour ce dernier[17] – dont les productions, soit dit en passant, n'étaient pas tout à fait conformes aux canons parnassiens – et, au lieu de revenir sur cette problématique, il s'agirait plutôt d'interroger ici les raisons de l'absence de Leconte de Lisle dans les parodies zutistes. On ne trouve en effet dans l'*Album* qu'un seul texte pourvu d'une signature apocryphe du chef de file parnassien. Celui-ci est en fait postérieur à la première veine zutiste puisqu'il s'agit d'un sonnet de Paul Bourget, lequel n'entra en contact avec l'*Album* qu'au courant de l'automne 1872. Plus intéressant est le texte *Sur un poëte moderne* qui peut se lire comme un portrait-charge de l'auteur du 'Cœur de Hialmar'. Constitué de quatorze vers pour autant de mots, le poème est signé du monogramme *P.V.* – autrement dit, Paul Verlaine :

Sur un poëte moderne

Quête
Croix ;
Tette
Rois ;
– Tête ?
Bois ! –
– Bête ?
Vois ! –
– Rime ?
Lime ! –
– En
Outre
Jean-
-Foutre.

P.V.

L'auteur ne nomme pas explicitement celui qu'il décrit, mais on peut, suivant Pascal Pia, expliquer les deux premiers vers par la 'nomination de Leconte de Lisle au grade de chevalier de la Légion

[17] Voir D. Saint-Amand, 'François Coppée ou les inimitiés électives', à paraître dans *COnTEXTES*.

d'honneur, en 1870, avant la chute du régime impérial'.[18] Cette soif de gratifications est prolongée, dans le texte, par une note obscène sur d'éventuelles génuflexions monarchistes, dans laquelle peut se lire une éloquente synthèse du panurgisme idéologique de Leconte de Lisle qui, en réfutant le romantisme, avait théoriquement éclipsé la dimension politique du poète, avant de se prononcer pourtant en faveur d'une violente répression de la Commune, comme nous l'avons vu. Le sonnet se poursuit par un dialogue fictif dénonçant l'obstination et les pauvretés intellectuelle et lyrique du 'poëte moderne', avant que la voix d'un *je* toujours caché ne balaye toute nécessité de prolonger la discussion, en quatre lignes bouclant le portrait-charge par une note sur le manque de crédibilité du personnage dépeint.

Ce sonnet monosyllabique peut à première vue paraître bien léger, mais il contient l'expression d'un désaveu enragé : Verlaine ne pardonne rien à sa cible, pas plus son opportunisme (qui peut aller jusqu'au don en nature dans le cas présent) que son opiniâtreté caractéristique ou son manque de talent littéraire. Plus profondément, en détournant la forme très parnassienne du sonnet au moyen d'une métrique originale, déjà observable dans le parodique *Parnassiculet contemporain* de 1866 et qui dépassera le cadre zutique, Verlaine emprunte le pas d'une modernité en marche : plus que la virulence des termes, c'est, d'une certaine manière, le choix de la brièveté qui raille ce 'poëte moderne' pourtant féru d'alexandrins et d'archaïsmes. Si ce sonnet minimaliste égratigne Leconte de Lisle, cette hypothétique prise de position constituerait, à condition de ne tenir compte que de la première veine du Cercle, un hapax zutique. Leconte, on l'a vu, n'est pourtant pas le seul 'ennemi' des zutistes à briller par sa quasi-absence

[18] *Album zutique, Fac-similé du manuscrit original*, édition de Pascal Pia (Genève et Paris : Slatkine, 1981), p. 122. Il faut noter que Michael Pakenham préfère voir dans ce poème un portrait de François Coppée. Le critique se fonde sur le croquis qui suit le sonnet, où l'on peut reconnaître une caricature du poète des *Humbles*. L'observation est pertinente, mais l'explication de Pia justifie mieux, à mon sens, le distique 'quête croix'. De plus, rien ne dit que la caricature de Coppée est censée prolonger l'argument du texte. Voir à ce sujet M. Pakenham, 'L'Album zutique', dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 64e année – n°1 (janvier-mars 1964), pp. 136-37.

dans les caricatures, parodies et satires qui peuplent l'*Album* du groupe, les grands responsables de la troisième République, Thiers en tête, étant également *personna non grata* sur le papier.

Cette problématique absence ouvre la voie à d'autres pistes de recherche. L'*Album zutique* est un volume polyphonique et plurifonctionnel : la fonction mémorielle de ce recueil est non seulement plurielle (ce n'est pas seulement le souvenir d'une sociabilité potache qui est thésaurisé, mais aussi ceux d'une dissidence politique et d'une rupture littéraire, qui constituent les fondements de cette sociabilité), mais elle se double en outre d'un rôle de défouloir médiateur. J'ai identifié plus haut un *manque de prise de risque* en évoquant le refus de s'en prendre à Thiers et ses sbires : il convient plutôt de souligner dans cette mémoire sélective la trace d'un singulier mélange de puissant mépris et de respect. Les cibles que vise le Cercle Zutique – et elles sont nombreuses – sont autant d'agents qui, s'ils sont appelés à participer de ce large ensemble un peu artificiel que Bourdieu désignait comme 'champ du pouvoir', n'en sont pas moins considérés comme dérisoires. On l'a vu avec Napoléon 'Badinguet' III, tout à fait ridiculisé ici ; et on aurait pu développer le cas de François Coppée, dont la réussite irrite les zutistes, mais qui est perçu comme un tel imposteur, anticharismatique et dénué de légitimité, qu'il en devient par corollaire une cible idéale. L'*Album zutique*, en vérité, fait quelquefois penser à la 'monstrueuse parade' de Tod Browning tant ceux qui y sont mis en jeu – zutistes y compris, l'autodérision tenant lieu de ligne de conduite – sont présentés comme des ratés du champ politique, des handicapés sociaux ou des écrivaillons foireux.

C'est justement parce que l'évocation de ces personnages est toujours mêlée d'une raillerie condescendante que les zutistes acceptent que leurs parodies ou satires remplissent (selon le paradoxe inhérent à ce qu'on pourrait appeler, suivant la terminologie de Dominique Maingueneau, leur 'scénographie'[19]) une fonction *consécratoire*. Cette contradiction n'échappe pas à la parapoésie zutique : en étant parodié ou mis au centre d'une satire, je suis d'abord

[19] D. Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (Paris : Armand Colin, 2004).

choisi comme digne d'être raillé (un succès comme un autre, qui postule que je suis suffisamment connu pour que l'allusion fasse mouche auprès d'un public), mais je puis également passer à la postérité (en intégrant, ici, l'*Album* et la mémoire des zutistes, puis celle de ceux qui ont réceptionné le recueil). Se souvenir en groupe, c'est aussi opérer des choix, et sans vouloir m'engager dans une lecture psychologisante, j'avancerais volontiers que, si les Zutistes ont, parmi ceux auxquels ils tenaient grief, mis en scène des Coppée, Napoléon III et Eugène Manuel plutôt que des Thiers et Leconte de Lisle, c'est parce que ceux-là, en présentant bien davantage de tares risibles que ceux-ci, pouvaient intégrer une mémoire collective du Cercle en tant que nuisibles illégitimes et symboliquement vaincus.

Memory's Imaginary Spaces

XIV

Cultural History in Question: Flaubert's *La Légende de saint Julien l'hospitalier* and the Genres of Collective Memory

Mary Orr

No investigation of the literary history of France in the nineteenth century can ignore the complex history of the period as a direct consequence of the watershed event that defines modern France, the 1789 Revolution.[1] As much a symbolic as an ideological marker of political, social, economic and cultural development and progress, the Revolution clearly distinguishes France's pre-modern, Catholic past from its enlightened, secular present. It would take three decades before French historians such as Auguste Mignet, Adolphe Thiers and François Guizot would begin to write their histories of the Revolution (during the Restoration), and start to change the history of historiography in France at the same time. Hayden White situates these figures between 'the conservative Romantic historicism of Chateaubriand and the more radical, even revolutionary Romantic historicism of Jules Michelet'.[2] History was not (political) facts and the objectivity of the historian to explain them. Rather it was a social, cultural and often visionary narrative (as in the hands of the utopian socialists) about 'the functions of the human will and imagination in the making of human history' and 'the problem of the relation

[1] See for example Sarah Kay, Terence Cave and Malcolm Bowie (eds), *A Short History of French Literature* (Oxford University Press, 2003).
[2] Hayden White, 'Romantic Historiography' in *A New History of French Literature*, ed. by Denis Hollier (Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1989), pp. 632-38 (p. 633).

between violence and conflict, on the one side, and historical progress on the other'.[3]

The translation and circulation of Walter Scott's historical fictions in the 1820s were a key influence on French nineteenth-century historiography as practised by Michelet and the historical novel post-1830. Balzac, Hugo and Zola would adopt and adapt Scott's model to accommodate the realities of a changing urban society, protagonists from the populace and the emerging bourgeoisie, and regional, popular, scientific and technical discourses, all blended into a narrative with which the nineteenth-century French reader could identify. The historical, realist and naturalist novel recounted not only recent history with some artistic licence; it also gave readers licence to imagine and judge lives similar to those of their own experience and social milieu. *Histoire/histoires* as fact-based narratives thus aligned themselves variously across the period with the texts of the empirical sciences and natural history. In so doing they elbowed aside their fantastic, unnatural, un-factual cousins, fable and poetry, as outmoded vehicles of cultural processes.

Post-Revolutionary *H/histoire* as indicating a clean break with the past is a story that not all commentators – French historians and creative writers – endorsed. Flaubert's meticulous writing of the *H/histoire* of the 1848 Revolution in *L'Education sentimentale* relies for the account of its key events upon the problematic eye-witness statements and politically disengaged memories of its protagonist, Frédéric Moreau. Tony Williams's aptly named project, 'L'Histoire en question', on the genetic record of Flaubert's work on the Tuileries episode, pinpoints the transformative, multiple and often conflicting narratives that eventually make up any *H/histoire*.[4] As the famous finale of *L'Education sentimentale* further suggests, the official version of what happened in the past is only produced through shared personal and cultural memory. Repetition is everything, whether linguistically in the case of Frédéric and Deslauriers, or figuratively in respect of France's 1848 revolution after 1789 and accounts of these events in academic and fictional histories. Indeed, collective memory

[3] Ibid., p. 634.
[4] http://www.hull.ac.uk/hitm/index.htm. [accessed 1 July 2010]

may paradoxically be the best repository of a longer cultural history of ideological conflicts that are not directly related to, yet relate, recent events. A telling illustration again from *L'Education sentimentale* is the Fontainebleau episode, where Frédéric famously instructs Rosanette in the *H/histoires* of the French kings and royal mistresses of the past based on their portraits. It is not until she later relates her own story of being sold into prostitution that the longer and deeper cultural memory of the Fontainebleau visit acquires a disturbing poignancy precisely because what she does not say at the time is the story of what she has unglamorously become.[5] How Flaubert overtly presses out collective memory and this repository of a longer cultural history of ideological conflicts behind official *H/histoires* is the subject of this essay. However, I will argue that his 'historical' novels – *Madame Bovary, Salammbô, L'Education sentimentale* – are less important to such a project than the *Trois contes.* Their structural unwinding of the chronologies, causalities and orders of progress not only undoes conservative and revolutionary Romantic histories of the Revolution. This triply un-factual work in the guise of a modern folktale, a 'medieval' legend and an embroidered Gospel story respectively, also overtly highlights the importance of popular collective memory of the past. In its *collective* ending, located in the finale of *Hérodias*, focus is not just on decapitation/murder as a recurrent attempt by those in power to change history, but on the messy horror of the aftermath of any revolutionary act. Since time immemorial, nameless disciples and common people are those left to pick up the broken pieces so that life continues: 'Comme elle [la tête] était très lourde, ils la portèrent alternativement.'[6] As a rich indictment of and commentary on the clean slate of Republicanism with its positivist dream of progress for humanity, and of the surety that the events which gave it birth could not recur, the *Trois contes* in 1876 in the aftermath of the Franco-Prussian war and the defeat of the

[5] See my 'Still Life and Moving Death in Flaubert's *L'Education sentimentale*' in *Dix-Neuf* (September 2005), pp. 16-27.

[6] All references to Flaubert's works are from the two-volume *Œuvres complètes*, ed. by Bernard Masson, 2 vols (Paris: Seuil, 1964), henceforth *OC* (followed by the relevant volume number and page reference), *OC* 2, p. 199.

Commune confront readers with their own collective amnesia, to exhort their greater awareness of longer shared cultural memory as a way to understand the late-nineteenth-century present. Critics have for too long concentrated on the historical novel in its high and popular variations to find alternative accounts of the *H/histoires* of the period. It is time to understand Flaubert's powerful engagement with legend as the cultural repository of *H/histoire*, because long-standing popular genres still have something to tell us. In Flaubert's hands, popular genres are no outmoded vehicles of cultural processes, but providers of the necessary shock effect the better to remember the bigger picture of recent *H/histoires*.

Beyond (inter) textual memory: the 'histoire' of modern times in La Légende de saint Julien

Specialist critics of the *Trois contes* in general and *La Légende* in particular have pored over the work's immense archives – historical, literary, genetic – to make their claims about the overall point of the work – its undecidability, (in)authenticity, modernity, its figuration of thematic and textual hospitality.[7] Yet by seeking to resolve the many incoherences in the narrative, the very different conclusions all replicate two patterns. First, the archives and archaeologies of knowledge (including the secondary-critical) that are galvanised as 'proofs' always raise more questions than they resolve. Second, this weight of erudition with its hermetic or recondite specialist argument loses sight of the wider meaning of a work which is ostensibly a 'légende', and hence designed for *popular* consumption and edification. Critics of whatever methodological stripe therefore demonstrate how easy it is to read with the eyes of the anonymous, aloof and urbane commentator at the end of *La Légende de saint Julien*: 'Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près

[7] For a recent study of hospitality, see Cécile Matthey, *L'Ecriture hospitalière: l'espace de la croyance dans les Trois Contes de Flaubert* (Amsterdam & New York: Rodopi, 2008).

qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays' (*OC* 2, 187).[8] Instead of reading this 'Et voilà' as explaining all and nothing ironically (and hence dismissively),[9] this essay draws on Hayden White's definitions for history (as quoted in my opening paragraph), particularly the socio-cultural, imaginative and visionary qualities of its making. The striking 'window' of this final line will therefore be read at face value, à la Félicité in *Un cœur simple*,[10] and as the model for how to imagine one's way into this text of collective memory for the present. This move has two direct consequences. First, it allows the most naive questions to be posed (e.g. Félicité asking Bourais to point out Victor's hut on the globe) that critics seem never to have dared to ask. Why has Flaubert replaced the expected term '*Légende* de saint Julien' of the title so specifically in the concluding line with the word 'histoire'? Is this change connected to the equally clear demarcation between the second ending with its altogether worldly

[8] The narrator's cavalier attitude to authorities, let alone the serious processes of religious canonisation and cultural memory, has permitted the plethora of strong and diverse critical interpretations of the story – anti-Catholic, medievalist, genetic, Freudian psychoanalytical, feminist, postmodern, and queer – in response. See respectively Jacques Neefs, 'Le récit de l'édifice des croyances: *Trois contes*' in Peter Michael Wetherill, ed., *Flaubert: la dimension du texte* (Manchester University Press, 1982), pp. 121-40; Amy L. Ingram, '*La Légende de saint Julien l'Hospitalier* and the Medieval Quest', *Symposium* 57. 1 (2003), pp. 3-13; Pierre-Marc de Biasi, *Gustave Flaubert: Carnets de travail. Edition critique et génétique* (Paris: Balland, 1988); Shoshana Felman, 'La Signature de Flaubert: *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*,' *La Revue des Sciences humaines* 181 (1984), pp. 39-57; Gérard Lehmann, *La Légende de saint Julien l'hospitalier: essai sur l'imaginaire flaubertien* (Odense University Press, 1999); Lucette Czyba, 'Roman familial, sadisme et sainteté dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*' in Lucette Czyba and F. Migeot eds, *Texte, Lecture, Interprétation II*. Annales Littéraires de l'Université de Besançon 620 (Paris: Les Belles Lettres, 1997), pp. 153-69; Naomi Schor and Henry F. Majewski eds, *Flaubert and Postmodernism* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1984) and Jason Hartford, 'Flaubert, Ethics and Queer Religious Art: *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*', *French Studies*, LX1, 4 (2007), pp. 434-46.

[9] See for example Alan W. Raitt, *Trois Contes* (London: Grant and Cutler, 1991), Gisèle Séginger, *Flaubert, une éthique de l'art pur* (Paris: SEDES, 2000) and Aimée Israel-Pelletier, *Flaubert's Straight and Suspect Saints* (Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991).

[10] See Félicité's viewpoint on 'un vitrail de l'abside' opening up her imagination at the beginning of the central, third section of the tale, *OC* 2, pp. 169-70.

tone and the first, miraculous, but quintessentially legendary finale?[11] Might these doubly distinctive linguistic and textual separations bespeak an overstatement of their distance from the material of the first ending? If so, how does the reference to 'un vitrail' reconnect with the more composite narrative past ('dans mon pays') embedded in the first, miraculous dénouement? And if the endings are in fact a bi-focal contemplation of cultural memory as collective endeavour, what are the contributions of the *Légende de saint Julien l'Hospitalier* to the work of legend in the making of *H/histoire(s)*?

The second consequence is that the weight of specialist academic interest in, and conflicting interpretation of, the rich iconography, medieval intertexts, *avant-textes*, and specialist nineteenth-century knowledge (references to hunting manuals and 'real' giant stags among others) can all be bundled together and reviewed for what they have in common and what, despite their erudition, all seem to have missed.[12] There is unanimity that the many intertextual resources form a masterful composition, which Flaubert has recreated through skilful copying, imitation, imbrications, pastiche and parody. In all cases, one source or model becomes the privileged 'authority' for the ensuing interpretation. Langlois's illustration and elucidation of the Saint Julien window in Rouen Cathedral and Voragine's medieval version of the legend in *La Légende dorée* are the most favoured.[13] Because of the cue of the final line ('sur *un* vitrail

[11] While the one-liner ending is among Flaubert's hallmarks, the *Légende de saint Julien l'Hospitalier* is the only work to separate it physically from the paragraph preceding it.

[12] For studies of Flaubert's intertextual reworking of his pictorial and textual sources, see for example Benjamin F. Bart and Robert F. Cook, *The Legendary Sources of Flaubert's Saint-Julien* (Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1977); Pierre-Marc de Biasi, 'Le Palimpseste hagiographique: l'approbation ludique des sources édifiantes dans la rédaction de *La Légende de saint Julien*' in Bernard Masson, ed.. *Gustave Flaubert 2: Mythes et religions 1* (Paris: Minard, 1986), pp. 69-124, and Bernard Masson, 'Ecrire le vitrail: *la Légende de saint Julien*' in his *Lectures de l'imaginaire* (Paris: PUF, 1993), pp. 116-30. For these and the genetic complexities of the work, see Michael Wetherill's extensive introduction to the *Trois contes* (Paris: Garnier, 1988), pp. 19-143.

[13] Eustache Hyacinthe Langlois, *Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre ancienne et moderne et sur les vitraux les plus remarquables de quelques monuments*

d'église dans mon pays'), Langlois is especially regarded, not least because his academic, historically reliable work was publicly available and was reproduced in the Charpentier edition of the *Trois contes*. By contrast, the legendary materials about Saint Julien taken from Voragine's *Légende dorée* are of much less reliable, multiple provenance, designed for homiletic and edificatory purposes of a prior religious age. Moreover, Voragine's entry on Saint Julien tells of not one life, but five. It opens with Julien, Bishop of Le Mans: 'C'était, dit-on, le même homme que ce Simon le Lépreux qui, guéri de sa lèpre par Jésus, invita celui-ci à sa table. […] Mais, plus vraisemblablement le saint Julien qu'on nomme "l'Hospitalier" est un autre saint Julien, dont nous raconterons l'histoire tout à l'heure, à savoir celui qui a tué ses parents sans les connaître' (*LD,* p. 112). The stories of Saint Julien of Auvergne and the Saint Julien brother of Saint Jules intervene before that of the fourth Julien, the promised 'Hospitalier'. A nobleman and hunter, he meets the giant stag who predicts the assassination of his parents. To prevent his fate, he becomes a *chevalier*, marrying a king's daughter who unwittingly in his absence one day puts two visitors to their château in their marital bed. Julien kills his parents to fulfil the prophecy and both Julien and his wife then ferry travellers across a river, one being the leper who turns out to be an angel. Julien and his wife finally 's'endormirent dans le Seigneur, pleins d'aumônes et de bonnes œuvres' (*LD*, p. 118). This 'hospitalier' Julien is the diametrical opposite of the final, monstrous, Julien the Apostate. Flaubert's departures from Langois's description of the Saint Julien window in Rouen Cathedral (which he also knew intimately as an eye witness) may be several, but are considerably fewer than his frequent departures from the fourth Julien story of the *Légende dorée*, including the second hunt and deliberate removal of Julien's wife at the end.

Yet all critics miss the obvious, which the résumé of Voragine above demonstrates. The legend of any one figure is by its very nature

---

français et étrangers, suivi de la biographie des plus célèbres peintres-verriers (Rouen: E. Frère, 1832). Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, intro. by Jean-Pie Lapierre, trans. By Teodor de Wyzewa (Paris: Seuil, 1998), henceforth *LD* and relevant page number.

composite and memorable for its audiences by its already known defining particulars ('celui qui a tué ses parents'). Historical, empirical veracity and accuracy of detail may then be the very orders and measures of superior critical judgement that Flaubert sought to challenge by exchanging the word 'histoire' in the second conclusion with the expected 'légende' from the title. Suddenly the vague qualifiers of 'histoire' emerge as 'invraisemblance', another way of saying 'once upon *a* time': 'telle *à peu près* qu'on la trouve, sur *un vitrail d'église*, *dans mon pays*'. Voragine's graft of five Juliens now appears paradoxically more defined. Readers do not require specific or specialist knowledge of Voragine's versions in order to accept the 'veracity' of Flaubert's, since his replicates the main bones of 'le saint Julien qu'on nomme "l'Hospitalier"' to the letter – the protagonist as avatar, killing off his parents without realizing their identity in order to fulfil the prophecy of the giant stag; the hospitality of the leper; the miracle ending. Any stained glass window representation of Saint Julien, of which France's cathedrals alone boast several, meets the same requirements. The additional details or supplementary episodes are unimportant to the overall outcome of Julien's life, victory after terrible defeat. The 'naive' reading thus challenges the allegedly sophisticated reader to address what remains unchangingly relevant about the Saint Julien legend. In White's terms, it depicts 'the problem of the relation between violence and conflict, on the one side, and historical progress on the other'. In the historical context of Flaubert's post-revolutionary times, it also throws light on the question and consequence of miracles in an age of scientific progress.

The renewed popular religious fervour of the early 1870s in France which saw the construction of Sacré-Cœur in Montmartre was not an isolated phenomenon. This was a century punctuated by revolutions, but also by the many miraculous sightings of the Virgin Mary – the most famous being at La Salette and Lourdes – by ordinary, uneducated people like Flaubert's Félicité. The 'medieval' veneration of religious sites and saints' relics had neither abated nor been extinguished by the Revolution. Its razing of churches and abolition of Catholicism left a vacuum that was very soon filled by grassroots reaction to the lack of official clergy: churches were restored and reopened. As the ending of *Hérodias* and the *Trois contes*

as a whole implies, thanks to two millennia of Church history, the acts of Herod, Julien the Apostate, and the French Revolution to eradicate the Christian Church as body and institutionalized organization will always come to naught because of belief and believers. The first ending of Flaubert's version of the Saint Julien legend thus puts the uncomfortable reality of the miraculous, especially when fuelled by the popular religious imagination, firmly back into the positivist scientific picture of cultural progress.[14] One striking effect therefore of the double ending is that it brings together the conflict of religious and secular perspectives of the age through marvels in the mirrors of stained glass. However, the legend of Saint Julien also generated a historical debacle in 1859–60 in France, at the very time when Flaubert had begun drafting his *Légende.* If evidence is needed for the importance in the published version of the miraculous first ending, the genetic trail reveals that it remained surprisingly unchanged from first conception: 'Le toit s'envola, le firmament se déployait; – et Julien monta vers les espaces bleus, face à face avec Notre-Seigneur Jésus, qui l'emportait dans le ciel' (*OC* 2, 187).

The fact that Flaubert's ending bears no relation to Voragine's version has been the nub of specialist critical controversy. But our naive reading in the light of the final line of the *Trois contes* as a whole allows such problems to be dismissed as beside some more obvious point. If the question of miracles is particularly pertinent to the enlightened age of the nineteenth century, so too are their consequences. When relics allegedly testify to the saint's existence and generate miraculous healings, the question 'What happened to the body?' is especially contentious if, as in the case of Flaubert's Julien, it is miraculously transported 'to heaven'. The desecration and destruction of reliquaries in the aftermath of the Revolution led to the necessity of verifying certain remains and of assuring the authenticity of those reliquaries that had remained intact. This work was undertaken by the 'Commission d'examen', often using much earlier

[14] For the question of miracles, see L. F. Alfred Maury, *La Magie et l'astrologie dans l'antiquité et au moyen âge: étude sur les superstitions païennes qui se sont perpétuées jusqu'à nos jours* (Paris: Librairie Hachette et Cie, 1860), a work listed in Flaubert's bibliography for his *Tentation de saint Antoine*.

documentation to authenticate the bones. The Church of Saint Julien in Arles also saw its reliquaries vandalised, and then authenticated in 1802 and 1838. In 1844 the eminent church historian, the Abbé Louis Toussaint Dassy, launched a particularly heated public debate about the provenance and authenticity of the Saint Julien reliquaries: the real bones were in the Dauphiné not Arles.[15] To refute this charge, the mayor of Arles started proceedings to have the bones exhumed from the church vault (on 3 March 1845). Two publications fuelled the battle of the bones, another from Dassy in 1855, countered by the work of Joseph Séguin of Arles (d. 1692), published in 1856 by his descendants.[16] The regional and national press entered on both sides of the debate[17], which grew so acrimonious that the Confédération des Rites was called upon, on 12 February 1859, to make a final judgement. According to Michel Baudat, in his most recent history in 1994 refuting Dassy's earlier claims, the commission confirmed by scientific investigation of relevant documents and the human remains that the Saint Julien Church was indeed the keeper of the authentic bones. Baudat reports that a new reliquary commissioned from the Maison Nicolas-Rosier in Lyon had been sent to Arles on 15 January 1860.[18] I have deliberately relegated to notes the revelatory information about these bones (they do not belong to Saint Julien – the end of the legend is 'true' – but to Saint Anthony of Egypt), to make the point that historians quite frequently rework the repositories of legend, although they think they have separated story and history by looking at evidence. How Flaubert makes this point in his *Légende de saint Julien* can now be explored, and in a way which enlightens several

[15] Louis Toussaint Dassy, *L'Abbaye de Saint-Antoine en Dauphiné; essai historique et descriptif* (Grenoble: Barratier Frères et Fils, 1844).
[16] Louis Toussaint Dassy, *Le Trésor de l'église abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné ou la vérité sur les reliques du patriarche des cénobitiques* (Marseilles: Laferrière, 1855) and Joseph Séguin, *Dissertation sur la translation du corps de Saint-Antoine dans la ville d'Arles, contre les pères de Saint-Antoine en Viennois* (Arles, 1856).
[17] *La Gazette du Midi* (pro-Dassy) and *Le Courrier des Bouches-du-Rhône* (the Arles newspaper) ran the story extensively from November 1855 to January 1856.
[18] Michel Baudat, *De la Thébaïde à Montmajour: les reliques de Saint-Antoine Abbé* (Arles: Société des Amis du Vieil Arles, 1994).

mysteries and inconsistencies for specialist critics about its 'inaccurate' first ending when compared with Voragine.

Legendary lives as resources of H/histoire: the collective remaking of cultural memory

When Flaubert was sketching out his *Légende de saint Julien* from 1856, he was also at work on a radical revision of his failed *La Tentation de saint Antoine* of 1848. Its protagonist bears all the hallmarks of the medieval Saint Anthony of popular French legend, patron saint of butchers and lost things, and recognized by his attributes – bells, Tau, Bible and pig. Although Flaubert retains none of these in his final 1874 version of the *Tentation*, their French popular cultural and historical meaning and significance ('dans mon pays') translate into the qualifying term, 'l'Hospitalier', of the *Légende de saint Julien.* The most famous hospitalier order in France for the cure of 'Lepers' (Saint Anthony's fire) were the medieval Antonines (the 'Chanoines Réguliers de Saint-Antoine') of La Motte Saint Didier, later renamed Saint-Antoine l'Abbaye in the Dauphiné. The legend/history of their founding is the next chapter in the complex story issuing from the ending of Athanasius's *Vita Antonii*, the exemplary hagiography of the original Saint Anthony of Egypt (250-356 AD), and model for the *vita* genre of which Voragine's *Légende dorée* is a medieval example. Although Anthony in Athanasius expressly wished that his two disciples not look for his body at the hour of his death (so that it could not be venerated), it was found ('telle qu'on la trouve'), transported to the Eglise Saint-Jean-Baptiste in Alexandria in 529 AD, and then moved to Saint-Sophia in Constantinople in 670 AD, because of the invading Saracens. By the millennium, pilgrimages to Jerusalem were being undertaken by the wealthy of France and Europe, among them Guillaume of Chateauneuf de l'Albenc, whose fiefdom included La Motte Saint Didier. Fatal illness prevented him from setting out, but before he died he made his son, Jocelyn, promise to fulfil what he had vowed to do. Jocelyn did nothing, but when seriously wounded in a later battle, he was placed unconscious in a chapel dedicated to Saint Anthony. Coming round, Jocelyn discovered he was surrounded by demons

reproaching him for his disobedience. Legend has it that Saint Antoine appears at just the right moment, typically sends the demons packing, but instructs Jocelyn to fulfil the vow and collect his bones from Constantinople. The bones are then brought to La Motte Saint Didier in a reliquary, but Jocelyn dies before the basilica planned to house them is built. His war-loving brother-in-law then takes the reliquary into battle until Pope Urban II intervenes and instructs the Benedictines of nearby Montmajour to finish the basilica in La Motte Saint Didier so that Saint Anthony's bones might have a resting place. Although a pilgrimage to the renamed Saint-Antoine L'Abbaye was soon established, it was not until a serious plague in 1089 ravaged the region that the hospitalier role of the community became prominent. A mainly lay order until Pope Innocent IV placed them under the rule of Saint Augustine in 1247, the Antonines then wanted to sever connections with the Benedictines of Montmajour and Vienne, mostly because of disputes over revenues from alms.

From the Saint-Antoine-L'Abbaye versions of the story,[19] the prestige of their hospitalier function and hence wealth (particularly with respect to caring for those with leprosy and 'Saint Anthony's fire' or ergotism) increased rapidly from the time of their independence from Montmajour, because rich pilgrims and heads of state also visited the Abbaye housing Saint Anthony's bones. The Antonines only declined in importance during the mid-eighteenth century as medical advances replaced their hospitalier role and popular remedies, and the potato replaced rye as a staple food of the poor, thus eliminating the main causes and cases of ergotism. When Louis XVI plundered their coffers and dispersed their order, remaining Antonines were absorbed into the Order of Malta. Sacking of the Basilica in Saint-Antoine L'Abbaye during the Revolution did not, however, destroy the famous reliquary containing Saint Anthony's bones. The 'proof' is that they are still on display today in the restored parish church.

[19] See Géraldine Mocellin-Spicuzza, *Chroniques d'une abbaye au Moyen Age: guérir l'âme et le corps*: *Catalogue de l'exposition départementale* (Isère: Saint-Antoine-L'Abbaye, 2002), and Gisèle Bricault, *Saint Antoine L'Abbaye et l'ordre des Antonins* (Boulogne: Editions du Castelet, 1992).

The 'Montmajour' version of the story has the financial controversy with the Antonines at its heart. It tells of the terrified Benedictines fleeing the Antonine raid upon them in 1290, together with the casket of Anthony's bones (minus an arm). These are the bones ending up in the church of Saint Julien in Arles, and the subject of the events in nineteenth-century French history to authenticate them described in the section above.

Dassy's carefully galvanized arguments in 1855 are based on sifting the extensive documentation, including assessment of the evidence of the counter claims, to form his unequivocal conclusions. The relics in the Church of Saint Julien in Arles are not Saint Anthony's since they never moved from Antonine ownership in the Dauphiné. This *H/histoire* of the composite legends of Saint Anthony/Saint Julien, and of the rivalries from the thirteenth to the twentieth century of authorities claiming authentic ownership of the bones of 'Saint Anthony', only demonstrates the impasses of historical reconstruction of the past. If it is a truism that history is written by the victors of conflict, not the victims, any final word to resolve equal claims to victory will fail. Legend, on the other hand, readily resolves the most problematic, but unaccounted, issue in the *H/histoires* of both Montmajour and Saint-Antoine L'Abbaye, the authenticity of the bones in the first place. This is because its very genre assumes that the inexplicable and supernatural are also 'functions of the human will and imagination in the making of human history'. The double ending of Flaubert's *Légende de saint Julien l'Hospitalier* as an intermingling of the bones of legend/*histoire* rather than their separation, demonstrates how important national legends are for the deeper cultural memory and collective wisdom they contain. The effects of such legends, whatever their causes, will always find new popular significance at times when the many competing claims on economic, spiritual, cultural and narrative capital recur as different variations of unresolved national ideological dispute. Legends dealing overtly with internecine conflict and its resolution may then be the best vehicle to re-articulate modern versions of the same history, to help the current generation pick up the pieces, especially after defeat. Like an important reliquary, Flaubert's *La Légende de saint Julien* thus understands legend as a container of composite but strategically

recognizable components which only has ongoing significance if it continues to resonate with the national psyche and its longer collective memory. But the leverage of legend to deal with the aftermath of national defeat also has a personal resonance for Flaubert's eventual publication of the *Tentation de saint Antoine* of 1874 as prelude to his *Légende de saint Julien* in 1875-76. By transferring the unhelpful medieval signifiers of the Antonine hospitalier paradigm from his Antoine to his Saint Julien in the late 1850s or early 1860s, Flaubert could concentrate on the ideological conflicts and unanswerable spiritual–scientific questions of his age, which he will disguise in the phantasmagoria of Antoine's 'fourth-century' imagination in the 1874 *Tentation*.[20] However, specifically French Saint Anthony legends also provide Flaubert with a mix of authentic material to insert directly into his *Légende*, in particular its most fantastical, miraculous episodes – the first ending and the second hunt preceding the patri-matricide – which critics have always ascribed to 'pure' imagination on Flaubert's part. Not only are they linked, they are also sequential in Athanasius's *Vita Antonii*. In 1858, it was translated into French for the first time by Abbé Auguste-François Maunoury, a prolific scholar and dedicated populariser of Greek and Latin works for younger readers, and reprinted many times thereafter.[21] The 1858 edition is listed in Flaubert's reading for the *Temptation.*[22] Maunoury's preface to his 'translation' of the *Vie de Saint Antoine par Saint Athanase* puts in context the theological importance of the original Saint Anthony and Athanasius's work. However, because his abridgement of the *Vita Antonii* (like Voragine's in the *Légende dorée*) is for popular consumption and mainly for children, Maunoury excises the theology from the exciting and no less edifying episodes of strong imaginative appeal, namely Anthony's many combats with, and overcoming of, demons in many guises. From the initial stages of Anthony's spiritual

[20] See my *Flaubert's* Tentation: *Remapping Nineteenth-Century French History of Religion and Science* (Oxford University Press, 2008) for a fuller account.

[21] It was reprinted in 1867, 1878, 1883, 1887, 1889, 1892 and 1895. All page references are to the 1858 edition. To my knowledge, the first unexpurgated translation of Athanasius into French did not see print until 1874.

[22] Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* ed. by Claudine Gothot-Mersch (Paris: Folio, 1983), p. 279 (henceforth *T*).

training as an overcomer of temptations of the flesh and of onslaughts from demons when alone in the wilderness, are the following consecutive passages:

> Ils accourent donc, et font pendant la nuit un tel vacarme que toute la contrée paraît remplie de lions, d'ours, de léopards, de taureaux, de serpents, d'aspics, de loups et de scorpions. Chacune de ces bêtes s'agite à sa manière. Le lion rugit en voulant s'élancer; le taureau menace de ses cornes; le serpent d'avance en rampant, mais n'arrive pas jusqu'au saint, et le loup, qui se précipite, est retenu par une force invisible. Tous ces fantômes, en un mot, faisaient entendre des frémissements épouvantables et montraient une colère effrayante. (section 22)
>
> *Comment saint Antoine convainquit le démon d'impuissance*
> Antoine, frappé, piqué par ces bêtes cruelles, laissait échapper des gémissements, qui lui arrachaient les souffrances de son corps, mais, plein de vigueur dans son âme, il leur disait en les raillant: 'Si vous aviez quelque pouvoir, un seul d'entre vous suffirait pour m'abattre. Mais comme le Seigneur vous a coupé les nerfs, vous cherchez à m'effrayer par votre multitude. Toutes les figures d'animaux que vous prenez sont la marque de votre impuissance'. Puis il ajouta avec hardiesse: 'Si vous avez quelque force, si vous avez reçu contre moi quelque pouvoir, ne différez pas davantage, fondez sur moi. Mais si vous ne pouvez rien, pourquoi vous tourmentez en vain? La foi de notre Seigneur est un sceau qui nous garantit…'. Les démons, voyant tous leurs efforts inutiles, grinçaient les dents contre cet intrépide adversaire. (section 23)
>
> *Le Seigneur apparaît à saint Antoine:*
> Cependant Jésus Christ n'oubliait pas la lutte de son serviteur; il va à son secours. Antoine, levant les yeux, *crut voir le toit s'entr'ouvrir, et un rayon de lumière descendit jusqu'à lui.* A l'instant les démons disparurent. (section 24) (16-17, my emphasis).

Julien at the end of Flaubert's *Légende* does not meet Christ with his wife finally because the model is not Voragine's Julien l'Hospitalier, but Athanasius's Antoine as exemplary anchorite.

Maunoury's translation appeared too late for Flaubert to consider it for his revisions to the *Tentation* in 1856-57. The order and contents of these three segments are however too close to the description of the second hunt in *La Légende de saint Julien* (*OC* 2, p. 184), and its logical connection to the penultimate sentence of the story, not to qualify as their hidden legendary resource. Although a

panther is added to the diabolical menagerie, all the other creatures, together with their movements and modes of attack, are but more colourful renderings of Maunoury's version of Athanasius. Flaubert has simply de-theologized the demons in Maunoury's story of Saint Anthony to make them 'purely' animals, albeit with strangely ironic, civilised human characteristics – mockery, taunts, feints and pretence. The *Légende*'s second hunt also captures from Maunoury the raw, inescapable terror of the scenes. The (in)famous 'crut voir' that culminates Félicité's apotheosis in *Un cœur simple* may well also derive from this sequence.

If specialist Flaubert critics often compare Flaubert's *Tentation de saint Antoine* and *Légende de saint Julien* they have missed the Saint Anthony intertexts writ large in Flaubert's *Saint Julien* because it is too easy to sneer at legend as an authentic source for *H/histoires*. The 1858 publication of Maunoury as a resource for key episodes in Flaubert's *Saint Julien* still appears too late, however, to resolve the problem of where Flaubert in 1856 first purloined the topos of the fantastic opening roof. A note hidden in Sergio Cigada's article on the leper in *Saint Julien* may be the strategic lateral solution in keeping with our notion of Flaubert's understanding of legend as composite resource.[23] Flaubert had noted this curious detail in his research on Philostratus's *Apollonius and Damis* (a text upon which he relies heavily in the 1849, 1856 and final section of tableau four of the 1874 *Tentation*s).[24] But exact mapping of intertextual details are unimportant to the real work of legend, since its concerns are with recognizable elements that describe the layers and composition of the national psyche. In the *vitas* of both saints and pagan superheroes,

[23] Sergio Cigada, 'L'episodo del lebbroso in *Saint Julien l'Hosptalier* di Flaubert', *Aevum.* (1957), pp. 465-91 (p. 478).

[24] Jean Seznec, *Nouvelles études sur* La Tentation de saint Antoine (London: The Warburg Institute, 1949), interestingly points out (p. 48) that Flaubert could not have read Chassang's translation of *Apollonius de Tyane* of 1862 in his writing of the first or second revisions of the *Tentation*, only an earlier Latin or English translation. In the 1874 *Tentation*, there is clear evidence in Damis's words that the opening roof derives from this text: 'le toit s'envola, les murs s'écroulèrent; et Apollonius resta seul, debout, ayant à ses pieds cette femme tout en pleurs. C'était un vampire qui satisfait les beaux jeunes hommes, afin de manger leur chair' (*T*, p. 152).

opening roofs, like welcoming strangers in disguise (Flaubert's *Légende* has three such events), are only part of the expectedly miraculous quality of their experience, which sometimes happens also to mere mortals such as Bernadette Soubirous at Lourdes. It is not just relics, but also lotteries, that tap into the structures that keep ordinary people believing, despite the evidence to the contrary, that the extraordinary can also happen to them.

The reading of Flaubert's *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* in this essay has demonstrated that legend and *H/histoire* are not so radically different genres, and that legend may therefore be eminently suited as a narrative vehicle to describe contemporary cultural processes and progress. As Flaubert's *Légende* identifies in its bi-focal ending and before Pierre Nora, the 'lieux de mémoire' of national legend and stained glass are equally essential and important repositories of longer collective memory, to understand the events of recent *H/histoire*, and imagine their future. By bringing legend fully into focus in his *Légende*, Flaubert also allows the modern 'histoire' of Saint Julien, l'Hospitalier – in nineteenth-century Arles and Lourdes – to resonate with its medieval and early Christian pasts. In the popular cultural history of France in the 1870s (the representative story of Félicité in *Un cœur simple*), the separation of Church and State is not so cleanly drawn by the Revolution, and the miracles of science (a globe) are less captivating for the imagination than those of religion. If the final line of Flaubert's *Légende* protests too much its isolation, distinction and separation from the narrative preceding it, any reader allied with this position has literally before their eyes to confront the shock of legend, and to make something of its composite truths. Only then can the second ending prompt meditation on cultural memory practices – the 'moi' in respect of history and national heritage, particular times and places as part of recurrent patterns in history. Particular representations in 'histoire' and legend only demonstrate how mutually unfinished are collective compilations rooted in the national *vita*. Man's inhospitality to man, his fanaticism and legacy of wanton destruction and bloodshed are then future certainties since, as Voragine's *Légende dorée* asserts: '[l]'erreur et l'horreur font ici, comme le miracle, partie du quotidien' (*LD* p. iv).

XV

Memory, Vision and Meaning in *La Tentation de saint Antoine*: The Mechanics of a Narrative Hallucination

Carmen K. Mayer-Robin

The first words of Flaubert's *Tentation de saint Antoine* (1874 version) tell us that this is a tale about retreat into hallucination: '*C'est dans la Thébaïde*…'.[1] Primary and figurative definitions for 'la Thébaïde' proposed by Littré's *Dictionnaire* correspond precisely to the textual space that Flaubert sketched out for his saint: 'Lieu désert d'Egypte où se retirèrent de pieux solitaires au début du christianisme […]. Lieu désert, solitude profonde'.[2] Entries on the adjectival and substantive forms in Robert's *Dictionnaire* point out, further, that Egypt, Thebes in particular, was formerly an important centre for the opium trade. Thus, 'thébaïque' is 'relatif à l'opium' and 'thébaïsme' refers to 'intoxication due à l'opium,' a reminder that '*C'est dans la Thébaïde*' is an expository statement loaded with meaning for Flaubert.[3] As if to prefigure a narrative obsessed with impermanence, the setting of the stage which follows shifts rather quickly from straight-forward description of place and décor ('*C'est dans la*

[1] The edition established by Claudine Gothot-Mersch is used here. Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (Paris: Gallimard, 1983), p. 39. In subsequent quotations, the title is abbreviated to *TSA*, page numbers appear parenthetically, and didascalia and narrative passages are italicized to distinguish them from segments in direct speech (monologic and dialogic).

[2] Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française* (Paris: Editions universitaires, 1958), p. 1226.

[3] Paul Robert, *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française* (Paris: Société du Nouveau Littré, 1970), p. 1775.

Thébaïde, au haut d'une montagne, sur une plate-forme') to poetic approximations and painterly impressions of a landscape transforming before our very eyes as the sun sets: the desert is '*comme des plages qui se succéderaient*', the clouds are '*disposés comme des flocons d'une crinière gigantesque*', and '*les buissons, les cailloux, la terre, tout maintenant paraît dur comme du bronze*' (p. 51). Impermanence is echoed in the ensuing monologic sequence on memory as Antoine, speaking for the first time, laments a bygone primordial era before time when his soul was ostensibly at peace: 'Autrefois pourtant, je n'étais pas si misérable' (p. 39). The discernible gap between this vague 'autrefois', which for all narrative purposes never occurred, and Antoine's ensuing recollections of disharmonious times, sets up the tension between objective and subjective perception which drives Flaubert's text. To differentiate between 'intoxicated' and 'sober' moments in the *Tentation* becomes nearly impossible, albeit central to the narrative's purpose, as if to underscore the duplicity of anamnesis, its power on the one side to feed the mind's fantastical imaginings, and its marked unreliability, on the other, like vision, like narrative itself, properly to seize, represent or remember a forever fluctuating real.

This unreliability may provide one explanation for the hybrid form Flaubert's *Tentation* takes. Both novel and play, the *Tentation* also displays many pre-cinematic traits, not the least of which are hallucinatory 'special effects'(Antoine flying into outer space, devil's horns sprouting on Hilarion's head) which add another level to the already novelistic and theatrical elements of the composition: monologues, dialogues, the names of speakers set out from their scripted parts, the explanatory narrative links between dialogic passages which serve as a sort of amplified didascalia, moving ceaselessly between direct narrative and free indirect style, and textual references to lighting and staging. The sources that inspired Flaubert in his choice of subject are well known, from his early experiences in Legrain's marionette theatre, where he saw a puppet version of the Saint Anthony story, to the painting by sixteenth-century Flemish painter, Brueghel the Younger, first seen by the author during a trip to Italy

and to which he acknowledged his debt by calling his chapters *tableaux*.[4] Flaubert's experimentation with a variety of representational models might suggest his dissatisfaction with any one of them, or at the very least, his struggle to use every possible means to capture the elusiveness of consciousness on the page. Although it is beyond the scope of this essay to examine the cinematic or theatrical elements of Flaubert's *Tentation*, the slippery representational models which it employs underscore Flaubert's interest in the lack of rational stasis in the human psychological condition. In the preparatory notes, Flaubert in fact wrote that his goal was to reproduce, structurally and stylistically, the 'psychological gradations' that seem to be an integral part of a not entirely rational human mind. Antoine's visions were to arrive 'par suite de lectures faites dans la Bible ou l'évangile,' and the author would '*observer partout une gradation psychologique*'.[5] Flaubert deliberately opted not to tie Antoine's visions and behaviour to narcotic consumption, as Marshall Olds has shown, suggesting, Olds further argues, that Flaubert may have wished to exclude a rational, positivist explanation for them.[6] Far from distancing the saint from earthly desires, Antoine's voluntary retreat from the world and his hermit's life of self-abnegation ironically set him up as a constant protagonist in and observer of his own, irrepressible fantasy. His isolation in a sterile Egyptian desert catalyzes countless intoxicating visions designed to tempt the appetites, both physical and mental. His

[4] Flaubert later obtained a copy of an ink drawing made by Pieter van der Heyden based on a model attributed to Bruegel the Elder. According to the *Œuvres complètes* edition of the *Tentation*, this reproduction of the temptation story hung over Flaubert's writing desk. See Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (Paris: Club de l'Honnête homme, 1972), vol. 4 of *Œuvres complètes*, 16 vols (1971-75).

[5] The emphasis is Flaubert's. Quoted in Marshall C. Olds, 'Hallucination and Point of View in *La Tentation de saint Antoine*', *NCFS*, 17, 1 (1988), 170-85 (p. 172).

[6] Ibid, pp. 170-85. This is not to say that Flaubert omitted narcotic substances from his text. The mythological ambrosia of the gods, for example, is mentioned in a scene remembering defunct Nordic deities: '*ils buvaient de l'hydromel dans des cornes d'ivoire*' (*TSA*, p. 144). Just before she disappears into a cloud with the other dying Olympians, Diane announces: 'Je veux boire des poisons, me perdre dans les vapeurs, dans les rêves!' (p. 141). Still other characters consume wines and bizarre potions (like pultis, discussed below), which induce altered states of consciousness and erratic behavior.

efforts to control desire only further exacerbate it, and we become witness, alongside him, to the gradual acceleration and multiplication of images in his hallucinations, as well as to their instantaneous disappearance whenever he moves to verify that what he perceives is real. This accumulation of visual frames places Antoine in what Evlyn Gould calls a 'virtual theater' of perpetual spectatorship before images which his own mind generates.[7] Hippolyte Taine, one of the first readers of the *Tentation*, called this relationship between textual structure and cerebral mechanics 'le mécanisme de l'hallucination'.[8] This mechanism, quite distinct from the dream state as Michel Foucault has pointed out, requires no loss of consciousness and performs, instead, through assiduous intellectual striving, what Foucault calls 'la veille, l'attention inlassable, le zèle érudit, l'attention aux aguets […]. Pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire'.[9]

In effect, Antoine's visions intensify as he randomly thumbs through the pages of his 'gros livre' (*TSA*, p. 51). However, as the saint's initial monologue on memory seems to suggest, reading alone does not account for the entirety of his experience at the top of the mountain. While his recollections of the city, of the family, of a life now abandoned in pursuit of sanctity, fill only the small space of Flaubert's opening pages, these memories ultimately filter into, inform, influence, and people Antoine's subsequent visions. His retreat out of the city, for instance, leaves him isolated and abandoned – 'Tous mes disciples m'ont quitté, Hilarion comme les autres' (p. 54) – and yet Hilarion appears in multiple visions, is indeed Antoine's persistent, shape-shifting, and diabolical companion. Equally significant in terms of their power to generate new visions, new narratives, are the women Antoine has left behind: his mother, sister, and the 'other' female, Ammonaria. All come to represent the initial with-

[7] Evlyn Gould, 'The Dynamic Universe of Flaubert's *Tentation*', in *Virtual Theater: From Diderot to Mallarmé* (Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1989), pp. 103-40. If the *Tentation* is 'a play that cannot be staged', argues Gould, it is because of its hybrid form and the illusory nature of its protagonists (p. 7).

[8] Quoted in Michel Foucault, 'La Bibliothèque fantastique. Préface', in Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (Paris: Gallimard, 1967), p. 8.

[9] Ibid, p. 10.

drawal into ascetic life and the rejection of bodily appetites, and seem to provide the ineluctable blueprints for subsequent hallucinations of food and feminine. A closer look at memory and vision in this text fascinated with hallucination ultimately steers us toward a discussion of the more elusive problems of narrative functioning and meaning. Hallucination becomes in a sense a metaphor for narrative itself, a reminder of both its potential to fascinate eloquently and imaginatively, and its intrinsic deficiency when it comes to carrying out the very task it undertakes (remembering, seeing).

Let us consider the pivotal and irrepressible moment underpinning the present reading of the *Tentation*. Night has begun to fall. The setting sun has begun to cast demoniacal shadows on the half-moon-shaped platform that serves as Antoine's retreat. 'La nuit,' Villiers de l'Isle-Adam wrote in his 1874 review of the novel, 'est devenue une lanterne magique de proportions colossales'.[10] We can only begin to imagine the agony of what must be nightly struggles as Antoine laments, 'Encore un jour! un jour de passé!' (*TSA*, p. 52), and launches into a well-rehearsed recollection of a time before doubt, when ritual and belief seemed to go without saying; a time before narrative, when mundane manual tasks precluded reflection, and when song and prayer sufficed:

> Autrefois pourtant, je n'étais pas si misérable! Avant la fin de la nuit, je commençais mes oraisons; puis, je descendais vers le fleuve chercher de l'eau, et je remontais par le sentier rude avec l'outre sur mon épaule, en chantant des hymnes. Ensuite, je m'amusais à ranger tout dans ma cabane. Je prenais mes outils; je tâchais que les nattes fussent bien égales et les corbeilles légères; car mes moindres actions me semblaient alors des devoirs qui n'avaient rien de pénible.
>
> A des heures réglées je quittais mon ouvrage; et priant les deux bras étendus je sentais comme une fontaine de miséricorde qui s'épanchait du haut du ciel dans mon cœur. Elle est tarie, maintenant. Pourquoi?...
>
> *Il marche dans l'enceinte des roches, lentement.*
>
> Tous me blâmaient lorsque j'ai quitté la maison. Ma mère s'affaissa mourante, ma sœur de loin me faisait des signes pour revenir; et l'autre pleurait,

[10] Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, '*La Tentation de saint Antoine*, par Gustave Flaubert', in Didier Philippot (ed.), *Flaubert: Textes réunis et présentés* (Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006), pp. 333-36 (p. 334).

> Ammonaria, cette enfant que je rencontrais chaque soir au bord de la citerne, quand elle amenait ses buffles. Elle a couru après moi. Les anneaux de ses pieds brillaient dans la poussière, et sa tunique ouverte sur les hanches flottait au vent. Le vieil ascète qui m'emmenait lui a crié des injures. Nos deux chameaux galopaient toujours; et je n'ai plus revu personne. (p. 52)

Ammonaria, a half-naked shepherdess with exposed hips and shining rings on her toes, displays all the emblems of female sexuality, and Antoine's nightly encounters with her next to the well, a water image not without its own embedded sexuality, unambiguously point to the seductive spell she casts over Antoine and which he now flees. Like the possessive mother, who nearly dies of frustration over this filial separation, and the sister, who pleads with him, 'makes signs' for him to stay, Ammonaria runs after Antoine in a gesture of seductive pursuit. Announcing the pattern of temptation and incestuous appetites that many of his subsequent visions of females will reproduce, the scene, which ends in a cloud of dust, injurious words, and Antoine's galloping camel, also foreshadows the confusion that will characterize visions and memories to come. Hence, two pages further along in the recollection, Antoine describes an event which took place chronologically after he left home, the public whipping of a naked woman, whom he almost mistakes for Ammonaria: 'j'ai cru reconnaître Ammonaria… Cependant… celle-là était plus grande… et belle… prodigieusement!' (p. 54).

Comparable to food in their feeding of bodily recollection, women throughout the *Tentation* are associated with alimentation, and it comes as little surprise that Antoine's hunger pangs and sexual yearnings are bound up in narrative parallelisms that draw attention to their virtual interchangeability. In the first tableau, for instance, just as he curses his 'pain qui vous brise les dents,' Antoine opens – he insists at random – to a Biblical passage on the life of the Apostles in which the Lord commands Peter to eat. He reads, '*Pierre, lève-toi! tue, et mange!'* and wonders: 'Donc le Seigneur voulait que son apôtre mangeât de tout?… tandis que moi…' (p. 58). Immediately afterward, Antoine locates a passage on the Queen of Sheba, who tempts Solomon with her magic, a scene expropriated as one of Antoine's own hallucinations in the next tableau, an eight-page-long erotic dance beginning with 'Ah! bel ermite! bel ermite! mon cœur défaille! […]

car, je t'aime! Oh! oui! beaucoup!' and ending with a desperate Antoine sighing, teeth-chattering, making signs of the cross (pp. 78-85). This illusion follows on the heels of a scene in which Antoine, self-flagellating, explicitly addresses and fantasizes about Ammonaria:

> Sifflez, lanières, mordez-moi, arrachez-moi! Je voudrais que les gouttes de mon sang jaillissent jusqu'aux étoiles, fissent craquer mes os, découvrir mes nerfs! Des tenailles, des chevalets, du plomb fondu! Les martyrs en ont subi bien d'autres! n'est-ce pas Ammonaria?
>
> *L'ombre des cornes du Diable reparaît.*
>
> J'aurais pu être attaché à la colonne près de la tienne, face à face, sous tes yeux, répondant à tes cris par mes soupirs; et nos douleurs se seraient confondues, nos âmes se seraient mêlées.
>
> *Il se flagelle avec furie.*
>
> Tiens! tiens! pour toi! encore!... Mais voilà qu'un chatouillement me parcourt. Quel supplice! quels délices! ce sont comme des baisers. Ma moelle se fond! je meurs! (p. 77)

Starvation launches Antoine into a series of interconnected hallucinations that unsurprisingly insist upon the theme of suppressed pleasures; among them, the satisfaction of an irrefutable reading (is it or is it not Ammonaria?).

Flaubert's frequent use of ellipses and exclamatory punctuation in passages such as these is significant. Both signal the limitations of prose. Roland Barthes's notion of the Flaubertian 'phrase' as both an unfinished and perfectly realized unit comes to mind, since the ellipses gesture outward beyond the written page, as if to invite the protagonist, author, and reader to imagine (to remember perhaps) the intensity of pain and pleasure for themselves.[11] Commenting on Flaubert's vicarious imagining through writing, Barthes cites a passage from the *Correspondance* which illustrates the paradox of finished and unfinished phrases: '"Je vais donc reprendre ma pauvre vie si plate et tranquille, où les phrases sont des aventures…"' (Barthes, p. 142). As in the fiction, the ellipsis in Flaubert's letter extends the phrase into a new realm of contemplation, into unutterable

[11] Roland Barthes, 'Flaubert et la phrase', in *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques* (Paris: Seuil, 1972), pp. 135-44.

'adventures' not lived out in any literal sense, but intensely desired. Gérard Genette terms these moments 'silences,' Flaubert's departures into 'l'extase d'une contemplation infinie', a contemplation in which the reader participates as these moments stitch together around the images connecting them, images which almost always announce the insistent return of the appetites.[12] In the following passage, for example, Antoine reminisces about the women who have visited him in visions past:

> Elles descendent, et joignant leurs mains chargées d'anneaux, elles s'agenouillent. Elles me racontent leurs inquiétudes. Le besoin d'une volupté surhumaine les torture; elles voudraient mourir, elles ont vu dans leurs songes des dieux qui les appelaient; – et le bas de leur robe tombe sur mes pieds. Je les repousse… Voilà longtemps que je n'en ai vu! Peut-être qu'il en va venir? pourquoi pas? Si tout à coup… j'allais entendre tinter des clochettes de mulet dans la montagne. Il me semble… *Antoine grimpe sur une roche, à l'entrée du sentier; et il se penche, en dardant ses yeux dans les ténèbres.* Oui! là-bas, tout au fond, une masse remue, comme des gens qui cherchent leur chemin. Elle est là! (*TSA*, p. 47)

Although Antoine never explicitly names her, the rings on the fingers and hemlines of these imaginary women at Antoine's feet recall Ammonaria, and Antoine's hanging comments, 'Si tout à coup…,' and 'Il me semble…,' expose more than just the narrative mechanics of Flaubert's text, with its elliptical endings and departure into fantasy. These unfinished wish-statements unveil the mechanics of Antoine's very desiring, which perpetually circles back through memory, a silent and almost involuntary contemplation, only to confuse a plurality of feminine 'elles' with a singular 'elle est là.' Flaubert's use of the feminine subject pronoun, 'elle,' without any grammatical antecedent other than, perhaps, 'une masse,' invites another narrative ellipsis of sorts in the conflation of singular and plural. Projecting his own tortured desires onto this vision of sexualized females, Antoine arrives at the original 'elle,' forcing us, too, to map the connection through iconographic clues (rings, dresses).

[12] Gérard Genette, *Figures* I (Paris: Seuil, 1966), pp. 223-43 (p. 238).

Peter Brooks speaks of 'a systematic perversion of plot as a central system of narrative organization and meaning' in Flaubert,[13] and Christophe Ippolito suggests along similar lines that a 'paradigmatic memory of the text' is created for the reader as images seemingly 'detached from their narrative motivation' are 'organized into networks that reproduce the plot of the story'.[14] Not only can these observations be applied to Flaubert's ellipses, where a momentary suspension of language does little to suspend meaning and insists instead, visually, on our engagement with a process of filling in the blanks (of stringing the pearls, to borrow the image Ippolito borrows from Flaubert). They also suggest why certain images, such as milk (to return to the food metaphor), operate powerfully in the *Tentation* both to connect the saint's visions with primordial memories – memories, for example, of the mother–sister–lover triad – and to undercut the credibility of vision (and by extension, of representation, memory, narrative, and belief). At the beginning of the fifth tableau, a *mise en scène* of the *Gotterdämmerung*, Antoine is lost in thought about the seductive power of images. Almost immediately, he begins to envision an exhaustive parade of objects, animals and idols, followed by four mythological female deities. Foucault calls this filing forth of characters the 'marionette effect'.[15] Like the two-dimensional cardboard figures of the puppet theatre where Flaubert first saw the temptation story, like the images, furthermore, of the two-dimensional text, the idols in Antoine's vision, it seems clear to Antoine at first, are mere mirages. His running commentary operates on a verbal level to throw the reality of his vision into question: 'Comment y croire?... Qu'il faut être bête pour adorer cela!' (*TSA*, p. 118). To substitute material forms and representations for immaterial and unseizable truths is a fallacy, Antoine fears. The dialectical tension between truth and untruth, immaterial and material, invisible

[13] See Peter Brooks, 'Retrospective Lust, or Flaubert's Perversities', in *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (New York: Alfred A. Knopf, 1984), pp. 171-215 (p. 171).
[14] See Christophe Ippolito, 'Flaubert's Pearl Necklace: Weaving a Garland of Images in the Reader's Memory', *Symposium* (Fall 2000), pp. 169-87 (pp. 170-71).
[15] 'Bibliothèque fantastique,' p. 16.

and visible, surfaces on the dialogical and narrative levels. Direct narrative segments interrupt Antoine's emphatic statements to Hilarion regarding the absurdity of idolatry to reveal his growing uncertainty and gradual delirium:

> *Antoine et Hilarion s'amusent énormément. Ils se tiennent les côtes à force de rire. Ensuite, passent des idoles à profil de mouton. Elles titubent sur leurs jambes cagneuses, entr'ouvrent leurs paupières et bégayent comme des muets: 'Bâ! bâ! bâ!'. À mesure qu'elles se rapprochent du type humain, elles irritent Antoine davantage. Il les frappe à coup de poing, à coup de pied, s'acharne dessus. Elles deviennent effroyables […].*
> ANTOINE: Horreur! (p. 162)

Alternating between '*Antoine pleurant*' and '*Antoine en riant*' (pp. 162-63), the text focuses on the saint's growing emotional instability, as giddiness quickly gives way to irascibility, loss of self-control, and hallucination. As his anguished body language and erratic emotional outbursts demonstrate, the minute accessory detail of the vision gains a troubling credibility, in spite of his earlier protestations to the contrary. First crying, then laughing, then performing 'exorcisms,' as we learn inferentially from Hilarion's query, 'Pourquoi fais-tu des exorcismes?,' by the time Antoine sees Vishnou and Lakchmi, the hallucination is irreversible (p. 163). No longer sceptical, Antoine gushes, 'Tiens, quelle invention!' His perch transforms into a valley, which further shifts shape into an endless sea of milk:

> *La vallée devient une mer de lait, immobile et sans bornes. Au milieu flotte un long berceau, composé par les enroulements d'un serpent dont toutes les têtes, s'inclinant à la fois, ombragent un dieu endormi sur son corps. Il est jeune, imberbe, plus beau qu'une fille et couvert de voiles diaphanes. Les perles de sa tiare brillent doucement comme des lunes, un chapelet d'étoiles fait plusieurs tours sur sa poitrine ; – et une main sous la tête, l'autre bras étendu, il repose, d'un air songeur et enivré. Une femme accroupie devant ses pieds attend qu'il se réveille.*
>
> HILARION: C'est la dualité primordiale des Brachmanes, – l'Absolu ne s'exprimant par aucune forme.
>
> *Sur le nombril du Dieu une tige de lotus a poussé; et, dans son calice, paraît un autre Dieu à trois visages.* (*TSA*, p. 163)

These very mobile, visual transformations, as incongruous and unlikely as dream imagery, move as though projected onto the screen-like

backdrop of immobile milk that opens the narrative passage, creating, as Dominique Cardin has pointed out, 'un univers en perpétuel devenir'.[16] Arguably these transformations just as clearly point to a universe 'en perpétuel souvenir' as the *Tentation* records a complete history of belief. The work of Jean Seznec and Gisèle Séginger has shown how whole segments of the *Tentation* contain verbatim descriptions of the iconographic marginalia Flaubert had amassed over the years in preparation for writing.[17] Nevertheless, the passage on Vishnou not only demonstrates an author 'remembering' his sources (including Creuzer's reproduction of a Hindu engraving). It also gains poetic significance with relation to subsequent scenes. The infinite sea of milk in Antoine's vision is neutralized and deprived of its status as nutrient and becomes nutritive instead of oneiric fantasy, which, through its displacement into a form we do not recognize as normal, causes it to lose its typical association with alimentation and becomes a sign for other modes of desire – sexuality, maternal comfort, umbilical recollection. Feminine symbolism abounds in this description of Vishnou as an effeminate, male child, and his wife, Lakchmi, as a watchful, maternal figure. Vishnou, like an infant, lacks virility, while Lakchmi, both spouse and mother, combines at once the reproductive power and gentle, de-sexualized protectiveness of motherhood.

Each encounter with the mythological goddesses operates according to these desiring modes, and the text, employing the milk metaphor to play out the tension between creative and destructive forces that the female embodies in the *Tentation*, 'remembers' the women from Antoine's own biography. When Antoine meets Diane of Ephesus, for example, she is impressively gigantic. Lions ascend her shoulders. Fruits, flowers and stars are enlaced upon her chest over

[16] Dominique Cardin, 'Le Principe des métamorphoses: essai sur la dernière version de *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert', *Dalhousie French Studies*, 28 (1994), pp. 99-109 (p. 99).

[17] See Jean Seznec, *Nouvelles études sur la* Tentation de saint Antoine (London: The Warburg Institute, University of London, 1949) and Gisèle Séginger, *Naissances et métamorphoses d'un écrivain. Flaubert et 'Les Tentations de saint Antoine'* (Paris: Champion, 1997).

three rows of teats. She gives birth to bulls, steer, dogs and bees right before Antoine's eyes. Just as suddenly, the flowers fade, the fruits, now rotting, fall to the earth, and one by one, the animals collapse: '*Elle presse, l'une après l'autre, ses mamelles. Toutes sont vides!*' (p. 176). No longer capable of her mythical role of nourishing mother, Diane fades into oblivion and '*les gouttes d'une pluie chaude tombent*' (p. 176). Antoine's enthusiastic outburst before this enactment of death, epitomized by Diane's dried-up milk, echoes the celestial ejaculation of hot rain: 'Je voudrais me coucher tout à plat sur la terre pour la sentir contre mon cœur; et ma vie se retremperait dans sa jeunesse éternelle!' (p. 177). Antoine's wish for self-prostration and rebirth also recalls the kneeling women in the passage quoted above,[18] who imagine the gods have summoned them to eternal afterlife. Prefiguring the famous and enigmatic final scene where Antoine lies face down on the earth and cries out 'Je voudrais…être la matière!', this scene emphasizes the dynamic of ambiguous maternal and filial sexuality, already present between Vishnou and Lakchmi, at the same time that it underscores the dialectics of life and death, being and nonbeing, reality and unreality, that form the philosophical axes of the novel.

Ensuing scenes, between Cybèle and Atys, and then again, between Isis and Osiris, repeat this dynamic through the emasculation of the male, emasculation which evokes both the 'primordial duality' analyzed by Hilarion ('C'est la dualité primordiale des Brachmanes, – l'Absolu ne s'exprimant par aucune forme', p. 163) and, undoubtedly, the saint's own rejection of earthly desires. Recalling once again the mother–sister–Ammonaria triad and Antoine's flight from home, fecund mothers and nursing sisters highlight this repressed sexuality. Isis nurses an infant and simultaneously laments her lover-brother's death and dismemberment: 'Nous avons retrouvé tous ses membres. Mais je n'ai pas celui qui me rendait féconde!' (p. 183). Atys shrinks away from Cybèle's sexual overtures – 'Réchauffe mon corps! Unissons-nous!' (*TSA*, p. 179) – and voices his homoerotic and incestuous identification with femininity and regenerative motherhood:

[18] P. 284 above.

> Le printemps ne reviendra plus, ô Mère éternelle! Malgré mon amour, il ne m'est pas possible de pénétrer ton essence. Je voudrais me couvrir d'une robe peinte, comme la tienne. J'envie tes seins gonflés de lait, la longueur de tes cheveux, tes vastes flancs d'où sortent les êtres. Que ne suis-je toi! Que ne suis-je femme! – Non, jamais! Va-t'en! Ma virilité me fait horreur! *Avec une pierre tranchante il s'émascule, puis se met à courir furieux, en levant dans l'air son membre coupé.* (pp. 179-80)

Impotent before the sexual overtures of the female, his desire for fusion with the eternal Mother runs parallel to Antoine's, just as Vichnou's 'air songeur et enivré' mirrors Antoine's dreaming. If, as Freud suggests, the dream state bears a direct relationship to the waking state, and one of its peculiarities lies in 'remembering' something 'forgotten' from the waking state (pp. 4-16), it is clear that Flaubert's saint will never shake the recollection of that tripartite emblem of femininity and symbol of the human connection to earthly (and masculine) desire.

That the initial memory of the significant women in Antoine's past suggests their status as archetype has been noted by others. Anca Mitroi argues that those images which are the most disquieting for the saint contain an 'étrange familiarité... Il s'agit de l'image de la mère'.[19] Analogously, Cardin writes that the visions of anonymous females in the novel 'induisent chez le lecteur la conviction que cette femme offerte au regard a chaque fois pour nom Ammonaria, la compagne de l'enfance, celle qui ressurgira au chapitre 7 en tant qu'allégorie de la Luxure, à la fois métamorphosée et métamorphosante'.[20] In the scenes to which these authors refer, our understanding of the female figures as allegorical is facilitated by the fact that they are nameless and faceless. By the time Flaubert had pared down the 1874 version of the *Tentation*, explicit references to people and places were often omitted altogether, references that only the margins of the *Scénarios* retained. In one folio we read, for example, 'Une femme de son adolescence, Ammonaria, martyre attachée nue à une colonne,' but in the corresponding pages of the print edition, the name is

[19] Anca Mitroi, '*La Tentation de saint Antoine* ou "ceci n'est pas un monstre"', *French Literature Series* 22 (1995), pp. 125-37 (p. 135).
[20] 'Le principe des métamorphoses', p. 100

erased.[21] When the print version does make the analogy explicit, however, Flaubert seems to want to draw attention to the naiveté of such allegorical readings. When Death and Lust first appear in the Seventh Tableau, for example, they are simply announced in the didascalia as '*UNE VIEILLE FEMME*' and '*UNE AUTRE FEMME*, *jeune et belle*' (pp. 218-19). Antoine mistakes the first for his mother: '*Antoine se relève dans un sursaut d'épouvante. – Il croit voir sa mère ressuscitée*' (*TSA*, p. 218); and the second for his lover: '*Il la prend d'abord pour Ammonaria*' (p. 219). Flaubert wryly reminds us that it is precisely those memories that the saint would wish to suppress that resurge as visions which imitate life.

Foucault described the different levels of readership or spectatorship in the *Tentation* in terms of 'emboîtements'. The reader views the text, effectively looks 'over the shoulder' of a first-level spectator, the narrator, to observe Antoine reading the Bible, who then in turn 'se penche par-dessus l'épaule d'Hilarion, voit du même regard que lui les figures évoquées par le mauvais disciple'.[22] Those images farthest from us, visions within visions, dreams within dreams, memories within memories, are marked by realness that is unmitigated by distance: "les figures du niveau 6, visions de visions, devraient être les plus pâles, les plus inaccessibles à une perception directe. Or, elles sont, sur la scène, aussi présentes, aussi épaisses et colorées, aussi insistantes que celles qui les précèdent […]. Par cet enveloppement en retour, les fictions les plus lointaines s'offrent selon le régime du langage le plus direct'.[23] Clearly Antoine benefits from an extraordinarily privileged optical capacity. Flaubert calls him a 'machine à

[21] See Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine,* Mss 23664 and 23671, Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM), Paris, France (folio 90 recto). A grant from the University of Alabama Research Advisory Committee provided travel funding that allowed me to consult manuscript copies of the Plans and Scenarios of all three versions of the *Tentation* in 2007 and 2008 at the ITEM. I wish to thank Martine Mesureur-Ceyrat, who oversees the Flaubert holdings, for her invaluable help. Appendices in the *Œuvres complètes* edition of the *Tentation* reproduce some of the Scenarios. See Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (Paris: Club de l'honnête homme, 1972), vol. 4 of *Œuvres complètes*, 16 vols (1971-75).

[22] 'Bibliothèque fantastique', p. 19.

[23] Ibid, p. 18.

regarder'[24] and seems to have had real optical machinery in mind, as Mitroi has shown in her study of the saint's abnormal visual performance: his telescopic vision allows him to see great distances, from the port of Alexandria with its lighthouse to the celestial bodies of the galaxy; his X-ray vision permits him to read Nebuchadnezzar's thoughts through his brow; and in the final scene, his microscopic vision enables him to view a living cell with the naked eye (pp. 126-32). In scenes, moreover, where stupefacients are consumed, the inebriation projected onto the *Tentation*'s characters corresponds to a transformation taking place in the saint's own perceptual experience: just as their consciousness blurs, Antoine's visual abilities appear, at least momentarily, to sharpen. When, for example, the Patricians ingest pultis (a narcotic mush), their eyes become 'drowned' in tears ('*leurs yeux noyés de larmes*'), leaving them unable to recognize (*'sans avoir l'air de se connaître'*) the very partners with whom they have, not a moment before, held an orgy (*TSA*, p. 129). Conversely, Antoine 'clearly sees' the landscape metamorphose: '*Le soleil brille, les herbes ont grandi, la plaine s'est transformée. Et Antoine voit nettement [...] une forêt de colonnes*' (p. 129). The illusion of clarity is quickly exposed in the direct narrative, however, by conditional phrases and textual similes that suggest a narrator succumbing, alongside Antoine, to his own subjective hallucinations, to confusion over indefinite horizontal and perpendicular lines: *'l'ensemble de toutes ces lignes horizontales et perpendiculaires, indéfiniment multipliées, ressemblerait à une charpente monstrueuse si elle n'avait une petite figue de place en place, avec un feuillage noirâtre, comme celui du sycomore*' (p. 130). Clear vision is clouded over by hypothetical optical illusions and 'indefinite' accumulations of visual associations that cancel out all hope for truly objective perception. It is as if there were no 'authoritative representational axis'[25] in the *Tentation* since conditional ruminations projected onto the narrator give the impression that the text itself, and no longer just the fourth-century saint, vacillates between sobriety and inebriation, between

[24] Quoted in Peter Starr, 'Science and Confusion: On Flaubert's *Temptation*', *MLN* 99 (1984), pp. 1072-93 (p.1089).
[25] Olds, p. 180.

lucidity and hallucination. In the *Correspondance*, Flaubert himself confessed his failure to view the text clearly after completing the 1849 version: 'à force de m'absorber dans mon sujet, je m'en suis épris et n'y ai plus vu clair'.[26] On the one hand, the author identifies too closely with his subject, leaving him unable to gain a critical distance: '... plus vous serez personnel, plus vous serez faible. J'ai toujours péché par là, moi; c'est que je me suis toujours mis dans tout ce que j'ai fait – À la place de saint Antoine, par exemple, c'est moi qui y suis'.[27] And on the other, his success at sketching a credible version of reality hinges upon precisely his ability to identify with it, simultaneously to interiorize it through feeling and exteriorize it through sight: 'Mais il faut avoir la faculté *de se la faire sentir*. Cette faculté n'est autre que le génie. Voir. – Avoir le modèle devant soi, qui pose'.[28] Vision is therefore complicated on every narrative level, equalizing author, narrator and protagonist.

Considered here under the self-undermining signs of memory and vision, the *Tentation* seems rooted, as Pierre Macherey has shown, *not* in defining the real, but rather in making the invisible visible, in disclosing what the very organs we normally associate with human perception – eye, mind, memory, and text – are actually incapable of seizing. Thus Macherey argues against placing Flaubert amongst the realists, and joins Zola in situating Flaubert within naturalism, a naturalism defined by its 'fascination de l'informe et du néant', whose dual and paradoxical purpose was to 'substituer à une littérature de la présence une littérature de l'absence et du vide' and to reveal the 'facticité' of things whilst pretending to paint them as real.[29] By drawing attention to the apparent untrustworthiness of memory and vision, the *Tentation* undercuts and critiques the salient feature of

[26] Quoted in Graziella Farina Scarpa, 'Images et couleurs dans *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert', *Studi Francesi* 123 (1997), 482-94 (p. 482).
[27] The passage quoted is from a letter to Louise Colet (July 5-6, 1852). See Gustave Flaubert, *Correspondance*, ed. by Bernard Mason (Paris: Gallimard, 1998), p. 185.
[28] Ibid, p. 185. The emphasis is Flaubert's.
[29] Pierre Macherey, 'L'Irréalisme de Flaubert' in *À quoi pense la littérature? Exercices de philosophie littéraire* (Paris: PUF, 1990), pp. 155-76 (p. 162).

realism, which is to strive to represent the world as it unquestionably is.

That naturalist writing, which relies so heavily on rational representational forms in its effort to paint a picture of modern times – with themes as varied as urban growth, industrial expansion, social inequity, political manoeuvering, and in the case of Flaubert, religious scepticism – should be at the same time fundamentally fascinated with Schopenhauer's critique of representation, is a curious fact indeed. Schopenhauer's assertion that reality inevitably bends and twists as it passes through the imperfect lenses of human perception, that the real world, in fact, only ever appears to us in the form of subjective translations, certainly influenced Flaubert.[30] Far from resigning itself to philosophical pessimism or esthetic defeatism, however, naturalist literature, and the Flaubertian variety perhaps more so than others, takes on the challenge of representation with zeal. In the *Tentation de saint Antoine*, with its shifts in point of view, its constant manoeuvering between competing forms, its rejection of plot as a structuring principle, its preference for a textual universe ordered around iconographic emblems, Flaubert not only experiments with techniques for capturing the ever-elusive reality that Schopenhauer thought to be beyond human reach, but also exposes, with no small amount of amusement, the simultaneous seductiveness and vacuity of belief. In the end, the process of experimentation itself surfaces as the only credible truth.

[30] Marie-José Pernin, 'Schopenhauer. *Le Monde comme volonté et comme représentation*', in *Gradus philosophique* (Paris: Flammarion, 1994), pp. 708-24.

XVI

Territoire de la mémoire, territoire du réel dans *La Faute de l'abbé Mouret* d'Emile Zola : le récit d'une transgression impossible

Emilie Piton-Foucault

Le motif romanesque du personnage amnésique, devenu aujourd'hui un topos, n'en est qu'à ses premiers pas lorsque Zola choisit d'en faire le centre de *La Faute de l'abbé Mouret*, le cinquième volume des *Rougon-Macquart* (1875).[1] La disparition puis la réapparition brutale de la mémoire de l'abbé, qui commandent la progression de l'intrigue et la construction du récit, n'ont cependant guère attiré l'attention de la critique.[2] Cette absence d'intérêt s'explique néanmoins si l'on s'attarde quelques instants sur les rares analyses de la représentation de la mémoire chez Zola.

En effet, bien que récurrente dans les *Rougon-Macquart*, la représentation zolienne du souvenir a longtemps été négligée, car souvent réduite à un simple stratagème narratif permettant de ventiler le passé des personnages, et donc les fameuses 'fiches' de l'auteur. Selon cette conception dominante, Zola serait le parfait contrepoint du romancier proustien, il s'intéresserait au souvenir d'une manière

[1] Sur la fortune du personnage amnésique qui remonterait à 1868, soit sept ans avant le roman de Zola, consulter Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire* (Paris : Gallimard, 1999), pp. 251-56.

[2] Ont été privilégiées les réécritures biblique et mythique, la représentation du fait religieux ou l'écriture botanique : Roger Ripoll, 'Le symbolisme végétal dans *La Faute de l'abbé Mouret* : réminiscences et obsessions', *Cahiers naturalistes*, 31 (1966), pp. 11-22 ; Clélia Anfray, 'La Faute (originelle) de l'abbé Mouret. Approche mythocritique du roman', *Cahiers naturalistes*, 79 (2005), pp. 45-58 ; Mieke Bal, 'Quelle est la faute de l'abbé Mouret? Pour une narratologie diachronique et polémique', *Australian Journal of French Studies*, XXIII, 2 (1986), pp. 149-68.

purement utilitaire.[3] Le romancier naturaliste use en effet fréquemment de récits rétrospectifs sommaires rappelant au lecteur la biographie d'un personnage ou des épisodes contés dans un autre volume du cycle,[4] et ceux-ci ne s'apparentent guère à un véritable discours de l'auteur sur le souvenir ou la mémoire.

Cependant, aux côtés de cette mémoire 'utilitaire' traitée sur un mode purement narratif, nous pouvons remarquer une toute autre représentation du souvenir chez Zola, dans des passages que nous serions tenté d'appeler des 'évocations' de la mémoire, dans la mesure où ils ne servent pas à résumer des événements passés mais tentent de rendre présente l'image mentale qui submerge le personnage se souvenant. Or, comme le montrent de récentes analyses, ces scènes d''évocations' mémorielles ne sont pas sans effet sur l'économie du roman naturaliste : elles représentent généralement des moments de faille, de fracture entre rationalité et irrationalité pour le personnage, et elles introduisent dans le roman des descriptions mettant en danger l'illusion réaliste.[5] Le surgissement de la mémoire ne correspond pas alors au simple rappel d'un événement passé : il entraîne pour le personnage le passage dans un territoire à part, où l'écriture zolienne se permet des audaces incompatibles avec le projet naturaliste. Dans cette perspective, la mémoire représenterait donc un réceptacle idéal pour la description zolienne, légitimant toute emphase stylistique peu vraisemblable par le caractère nécessairement subjectif du souvenir, par le délire momentané de la psyché d'un personnage.

Afin d'éxplorer cette idée, nous avons choisi d'examiner le cas de la mémoire vacillante de Serge Mouret, qui présente l'avantage

[3] Héritée des thèses développées par Philippe Hamon dans *Le Personnel du roman* (Genève : Droz, 1998), cette idée est illustrée par Chantal Pierre-Gnassounou dans 'Fragments d'enfance : les temps perdus du roman zolien', in *Mémoire et sensations*, éd. Véronique Cnockaert (Montréal : XYZ, 2008), pp. 99-115.

[4] Ainsi du passé de l'héroïne éponyme de *Nana*, de Claude et Sandoz dans *L'Œuvre*, ou encore de toute la famille dans *Le Docteur Pascal*.

[5] Véronique Cnockaert parle ainsi d''expériences mnémoniques et sensibles [qui] fracturent le réel', *Mémoire et sensations*, p. 13. Sur la relation de la mémoire à la chair et à l'inconscient, voir dans ce volume : Colette Becker, ' La nuit mystérieuse de la chair ', pp. 131-41 ; Jean-Louis Cabanès, ' A fleur de peau, au fond du corps : sensation et archive ', pp. 143-55 ; Véronique Cnockaert, ' Mémoire de peau ', pp. 157-66.

d'illustrer à la fois la présence et l'absence de souvenir dans le roman zolien. Cette analyse nous permettra d'abord de déterminer dans *La Faute de l'abbé Mouret* une utilisation de la mémoire comme réservoir de descriptions très subjectives, où nous verrons l'influence de l'image mentale selon Taine et Schopenhauer. Ce roman nous permettra en outre de questionner notre idée par défaut, en repérant les conséquences de la disparition de la mémoire pour l'écriture réaliste du roman.

Le choix inédit d'un héros amnésique ne répondrait pas dès lors à une simple facilité d'écriture, offrant au romancier un personnage vierge et curieux, idéalement prêt à assumer de nombreuses descriptions mathésiques, en combinant les célèbres 'pouvoir-voir', 'savoir-voir' et 'vouloir-voir' de Philippe Hamon :[6] il présenterait surtout une véritable illustration de la place de garde-fou jouée par la mémoire dans l'écriture naturaliste, garde-fou qu'il est, on le verra, imprudent de détruire.

Effacement et rémanence dans la chambre noire du texte : un roman hanté par la mémoire

La mémoire hante à la fois l'intrigue, l'écriture et l'univers symbolique de *La Faute de l'abbé Mouret*. Cette omniprésence nous permet de mieux comprendre la représentation que l'auteur naturaliste se fait du souvenir et de l'image mentale.

Le cinquième volume des *Rougon-Macquart* conte l'amnésie temporaire de Serge Mouret, jeune prêtre du village des Artaud. Sur un plan narratif, la mémoire est donc le motif qui permet l'évolution du personnage et la progression de l'intrigue. L'abbé pratique une religion extrême, faite de négation de soi et de dévotion à la Vierge. C'est pour cette raison qu'il s'installe aux Artaud, village perdu dont tous les habitants portent le même nom et sont nés d'une même souche. Sa dévotion ambiguë pour la Vierge le mène un jour à la crise délirante, puis à la perte de mémoire. L'amnésie devient alors un stratagème narratif efficace, puisque sa convalescence dans le jardin clos du Paradou, auprès de la jeune Albine, entraîne pour l'abbé

[6] Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, pp. 277-78.

Mouret qu'on nomme désormais 'Serge' une renaissance faite d'apprentissage de l'amour dans la prolifération de la nature, dans une intertextualité évidente du roman avec la Genèse. Le dénouement de l'œuvre mêle également intrigue et mémoire, dans la mesure où l'union charnelle du couple, redoublée métaphoriquement par la découverte d'une brèche dans l'enceinte du jardin, permet au prêtre de recouvrer la mémoire : en voyant son village par l'ouverture du mur, Serge guérit et conditionne ainsi son retour à une vie d'abnégation. La perte de mémoire permet donc de conforter la vraisemblance de la 'faute' ou de la chute, commandée par la réécriture du péché originel.

L'œuvre est cependant plus profondément influencée par le thème de la mémoire. *La Faute de l'abbé Mouret* montre en effet une écriture elliptique, fragmentaire. Scandés en trois grandes parties, cinquante très courts chapitres, rarement liés entre eux, semblent mimer les réminiscences fugaces et fragmentées d'une conscience en éveil. De même, les trois parties de l'œuvre séparent nettement les différents états de la mémoire de Serge (état normal ; amnésie ; recouvrement de la mémoire). Bien que la narration soit omnisciente, aucun indice ne vient expliquer le passage d'une partie du roman à l'autre, toujours très abrupt : entre la première et la deuxième, 'l'abbé' s'évanouit dans son église et 'Serge' se réveille au Paradou après des semaines d'ellipse ; entre la deuxième et la troisième, 'Serge' revoit son village par la brèche et 'l'abbé Mouret' célèbre quelques temps plus tard un mariage dans son église. L'absence d'indications temporelles ainsi que l'onomastique 'fluctuante' du personnage donnent l'impression qu'il devient un autre à chaque partie. Nous ne savons ni pourquoi ni comment le prêtre évolue d'un lieu à l'autre, d'une identité à l'autre : nous le prenons dans trois états différents, comme s'il ne s'agissait plus du même homme. La conscience du lecteur est ainsi sans cesse ramenée à l'état de la mémoire de Serge, par des ruptures semblables à celles qui se produisent dans son cerveau.

L'univers diégétique du roman symbolise également cette dialectique entre amnésie et souvenir, en montrant une antithèse permanente entre apparition et effacement. Ainsi peut-on comprendre l'insistance du texte sur l'exubérante végétation du Paradou, qui meurt et renaît au fil des saisons, mais aussi sur le contraste qu'elle forme

avec la garrigue désolée des Artaud. Or, cette opposition entre présence et effacement correspond aux théories de l'époque sur la nature imagée du souvenir, ainsi que nous le verrons par la suite. L'association entre image et mémoire est particulièrement manifeste dans l'accent mis sur le décor de la chambre que Serge occupe au Paradou. Celui-ci est le théâtre d'un phénomène physique étonnant : devenues presque invisibles au fil des siècles, les figures peintes du plafond disparaissent et réapparaissent non seulement au gré de la chaleur, mais surtout à la faveur de la progression de l'intrigue. La description du décor, qui s'étend sur plusieurs chapitres, introduit dès lors une analogie entre la mémoire de Serge et les images artificielles des peintures galantes. Ainsi, lorsque Serge s'éveille amnésique dans le premier chapitre, la chambre semble mimer l'effacement de sa mémoire, de son 'crâne encore vide' :[7]

> Des peintures laissaient encore voir les ventres et les derrières roses de petits Amours […] jouant à des jeux *qu'on ne distinguait plus* ; tandis que les boiseries des murs […], le plafond arrondi […] *s'effaçaient*, d'un *gris très doux*, un *gris* qui gardait l'attendrissement de ce paradis *fané*.[8]

Le plafond s'est vidé de ses images comme la mémoire du personnage a occulté ses souvenirs, ainsi que le montre le lexique de l'effacement, de la grisaille. Par la suite, la chambre blanche n'est plus que le support immaculé des lumières changeantes venues du jardin, tout comme le cerveau vide de Serge n'est plus capable que de goûter les impressions présentes, sans les figurer ni les analyser.[9] Vient alors le moment de l'éveil de la conscience : Serge tente de lire l'histoire contée par les bribes de décor, dans une scène qu'on pourrait comprendre comme une tentative de rechercher une histoire, un passé, une conscience :

---

[7] Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, in *Les Rougon-Macquart : Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, éd. H. Mitterand (Paris : Gallimard, Pléiade, 1960), 1317.

[8] *La Faute de l'abbé Mouret*, 1316 (nous soulignons).

[9] 'Il était resté le visage tourné vers les rideaux, suivant sur la transparence du linge le matin pâle, l'ardent midi, le crépuscule violâtre, toutes les couleurs, toutes les émotions du ciel', *La Faute de l'abbé Mouret*, 1323.

> *Serge prit enfin possession de cette heureuse chambre, où il s'imaginait être né*. Il voulut tout voir, tout se faire expliquer. […] Il se fâchait de ne pouvoir comprendre […], tant les peintures étaient pâlies. […]

Le lien entre la chambre et la 'naissance' de Serge, évoqué dès la première phrase, ne peut que faire penser à la fréquente analogie du cerveau, cette boîte à images, avec la *camera obscura*, la chambre noire, popularisée dans la littérature comme dans les textes scientifiques depuis le XVIII[e] siècle.[10] Cette métaphore a souvent été utilisée pour vulgariser le fonctionnement de l'esprit humain, en particulier chez Locke ; et, ainsi que le remarque Philippe Hamon, elle connut un succès tel que 'toute chambre, dans la littérature du XIX[e] siècle, tend à devenir chambre de réflexion, chambre à images, à tous les sens du terme'.[11] La chambre close qui fait 'naître' Serge à nouveau est effectivement sa propre boîte crânienne, qui lui a permis d'oublier sa vie passée et d'en commencer une nouvelle au Paradou. La personnification des décors 'morts', 'mangés', associée à l'isotopie du temps qui passe (souligné), évoque ainsi la rémanence des images mémorielles dans le cerveau. De même, le jeu de mots sur la 'chambre redevenue vierge', à la fois effacée et redevenue chaste, boucle le système d'échos entre le décor et le personnage, vierges à tout point de vue. Ces éléments confirment que dans ce roman, le plafond, comme l'univers diégétique en général, devient le prolongement du cerveau et de la mémoire de Serge.

L'association entre mémoire du personnage et décor peint est d'autant plus troublante qu'elle est le seul témoignage – implicite – de l'évolution de l'amnésie de Serge, dont on n'entendra jamais parler autrement. Le malade est passé d'un esprit vierge à une conscience sensorielle, puis à une conscience pensante. Il veut comprendre son histoire, souhaite recouvrer son passé mais en reste encore incapable. Pourtant, c'est bien sa vie qui s'inscrit sur le plafond comme en témoigne la scène suivante, celle de la révélation, aux deux sens du

[10] Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX[e] siècle* (Paris : Corti, 2007) ; Max Milner, *La Fantasmagorie* (Paris : PUF, 1982).
[11] Philippe Hamon, *Imageries*, p. 52.

terme. Zola la présente en effet sous la forme opportune d'une réaction chimique due à la chaleur, liant de nouveau le décor à la chimie des plaques sensibles du cerveau :

> – Il y a là […] une femme peinte qui te ressemble.
>
> […] De la peinture déteinte, mangée par le temps, se levait une scène qu'ils n'avaient point encore aperçue. C'étaient une résurrection de chairs tendres sortant du gris de la muraille, une image ravivée, dont les détails semblaient reparaître un à un, dans la chaleur de l'été. […].
>
> – *Non*, répéta Albine, *elle ne me ressemble pas*… […] Tu as donc repeint toute la chambre ? […]. On dirait que ce monde-là se réveille.
>
> Ils se mirent à rire, mais d'un *rire inquiet* […]. [Ils s'appelaient] pour se montrer des membres de personnages qui n'étaient certainement pas là le mois passé. C'étaient […] des femmes reparues dans des embrassades d'hommes, dont les mains élargies ne serraient auparavant que le vide. […] *Et ils éprouvaient un malaise* […]. Les couples s'animaient, *déroulaient l'histoire de cette grande fille* nue aimée d'un faune, *qu'ils pouvaient reconstruire depuis* le guet du faune derrière un buisson de roses, *jusqu'à* l'abandon de la grande fille au milieu des roses effeuillées.[12]

L'inadmissible spectacle n'est en réalité que la projection du désir des amoureux qui se réalisera au chapitre suivant. Cependant, cette annonce de l'avenir des personnages est surtout celle du retour du passé dans l'esprit de Serge. La description ne vise en effet qu'à témoigner de l'évolution de la mémoire du personnage. Le vocabulaire insiste ainsi davantage sur la réapparition des images que sur les peintures elles-mêmes (souligné). De même, le décor est une peinture narrative : la métaphore du déchiffrage, faisant du plafond une bande dessinée lue par les personnages, insistant sur son caractère linéaire et chronologique (*italique souligné*), associe la scène au recouvrement d'une histoire passée par une mémoire défaillante. Les images 'lues' renvoient d'ailleurs à l'histoire vécue par les personnages. En effet, si l'acte charnel ne les lie pas encore, il est sous-jacent dans tous les jeux auxquels ils se livrent à ce moment du récit. L'étape de l'élucidation du décor préfigure donc l'adéquation entre les faits vécus par Serge et ce que son esprit-chambre en retient. Elle annonce par conséquent le retour à un fonctionnement normal de sa

[12] *La Faute de l'abbé Mouret*, 1394-97 (nous soulignons).

mémoire. Pour les personnages, refuser d'admettre la ressemblance entre leur vie et les peintures (*italique*), c'est donc surtout refuser le dangereux retour de la rémanence des images dans l'esprit de Serge.

Dès que les amants reproduiront l'histoire peinte, la dernière barrière entre le cerveau de Serge et le monde extérieur sera effectivement brisée : la brèche de l'hymen d'Albine entraînera la vision des Artaud depuis la brèche du mur et le déchirement du brouillard de l'amnésie. Elle conditionnera alors le retour de la mémoire et de la vie 'normale' pour le prêtre.

Cette analyse de la représentation de la mémoire dans les décors peints du roman nous montre combien elle est une véritable clef de compréhension du roman, de sa forme et de son univers symbolique. De plus, toutes les métaphores précédemment étudiées mettent l'accent sur l'irréalité et l'artificialité du souvenir (images peintes ; décor galant du XVIII^{e} siècle, d'une esthétique très artificielle ; *camera obscura* ; réapparition magico-chimique des images). En cela, la réflexion de Zola sur la mémoire nous semble redevable des recherches sur le fonctionnement de l'esprit humain qui se développent au cours du XIX^{e} siècle, en particulier chez Taine et Schopenhauer.

Le souvenir comme image factice : de l'influence de Taine à la préfiguration de Schopenhauer

Le lien de la mémoire à un réservoir d'images plus ou moins factices, telle qu'on la voit dépeinte chez Zola, trouve des sources dans toute l'histoire de cette notion. Depuis Platon et le *Théétète*, le souvenir est en effet lié à l'idée de représentation et d'image dans la mesure où il est conçu comme une empreinte. La métaphore, reprise par Descartes dans son *Traité des passions* puis par Malebranche dans *De la recherche de la vérité*, connaît un succès continu qui entraînera un long débat sur la nature exacte de cette 'image' tout au long du XIX^{e} siècle.[13] Le lien tissé par Zola entre mémoire, imagination et décor

[13] T. Ribot, *Les Maladies de la mémoire* (Paris : F. Alcan, 1888 [1881]), pp. 10-46 ; J. Luys, *Le Cerveau et ses fonctions* (Paris : F. Alcan, 1888 [1876]), pp. 105-06, 112-113 ; Ch. Richet, *Essai de psychologie générale* (Paris : F. Alcan, 1898), pp. 145-47 ;

peint trouve donc un écho dans les représentations de son époque. Cependant, dans ces diverses études, le caractère factice de l'image n'est pas véritablement mis en avant. Sur ce point, la réflexion de Zola nous semble plutôt redevable des théories développées alors par Hippolyte Taine.

Dans *De l'intelligence*, Taine affirme l'absence de frontière dans notre cerveau entre la perception et l'imagination. L'illusion produite par l'imagination ne serait qu'une perception non confirmée par la réalité, si bien que toute perception du réel devrait être qualifiée d''hallucination vraie'.[14] La différence entre la perception vraie et l'illusion ne serait donc plus une affaire de nature, mais de degré. On comprend tout ce que cette théorie peut avoir de perturbant pour un écrivain qui se donne pour tâche de représenter le réel dans ses romans, même si le philosophe ne va pas jusqu'à affirmer explicitement que le monde perçu ne serait qu'une représentation factice produite par notre conscience, ainsi que le fait Schopenhauer dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* ; car pour Taine, le réel existe, et il peut être différencié de l'illusion à l'aide de certaines 'rectifications', comme la durée ou la confrontation avec une seconde perception.

Néanmoins, dans son étude, Taine évoque à plusieurs reprises le souvenir dans des termes qui rappellent Zola. Il utilise en effet un vocabulaire éminemment pictural et le décrit comme une 'image' qui s'efface ou 'ressurgit' plutôt qu'à l'aide des termes plus mécaniques d'oubli ou de ressouvenir, se rapprochant ainsi de la description de la chambre de Serge.[15] Ce sujet embarrasse le philosophe, qui en fait une image hybride : une illusion, certes, mais qui peut être rapportée à une perception vraie, donc rectifiable.[16] Cependant, si l'on peut admettre

---

Henri Bergson, *Matière et mémoire* in *Œuvres* (Paris : PUF, 1991 [1959]), pp. 235-37, 276-79.

[14] Hippolyte Taine, *De l'intelligence* (Paris : Hachette, 1892 [1870]), pp. 12-13.

[15] Taine, *De l'intelligence*, p. 47.

[16] 'Le souvenir, comme la perception extérieure, est une hallucination vraie, c'est-à-dire *une illusion qui aboutit à une connaissance*. Il est une illusion, en ce que l'image actuelle qui le constitue est prise non pour une image actuelle, mais pour une sensation passée, et qu'ainsi elle paraît autre qu'elle n'est. Il est une connaissance, en ce que, dans le passé et justement à l'endroit convenable, il se rencontre une sensation

que la perception vraie puisse se distinguer de l'illusion parce qu'elle subit sans s'altérer la durée ou la confrontation avec une autre sensation, comment pourrait-il en être de même pour un souvenir, par nature fugace et en distorsion avec la perception présente? La distinction n'est guère claire, ce qui conduit le philosophe à revenir plus loin sur la véracité du souvenir, de manière tout aussi ambiguë, en admettant que celle-ci est indémontrable logiquement, mais qu'elle peut s'appuyer sur des expériences qui semblent se corroborer.[17] Le lien du souvenir à l'hallucination, et donc au pouvoir créateur de l'esprit, reste par conséquent manifeste chez Taine, qui s'approche ici plus que jamais des thèses schopenhauériennes se diffusant alors en France, et que Zola étudiera lors de la rédaction de *La Joie de vivre*.

Ainsi peut-on comprendre l'importance de la question de la mémoire pour l'écrivain naturaliste : le souvenir tainien ouvre la voie d'une conception schopenhauerienne du monde matériel comme représentation, où le rêve ne diffère pas de la pseudo-perception d'un réel qui n'existe pas.[18] Dès lors, à quoi bon tenter de retranscrire de manière réaliste une réalité qui n'existerait pas ? Cette idée, qui mène le réalisme vers une aporie, permet d'expliquer les métaphores zoliennes du souvenir, qui témoignent d'une difficile adéquation entre une mémoire irrationnelle factice, et l'illusion référentielle que se doit de produire tout roman naturaliste. Circonscrire le doute vis-à-vis de la réalité au seul domaine du souvenir serait ainsi un stratagème rassurant, qui éviterait de mettre en question l'existence du réel et la tentative de le représenter en littérature.

---

exactement semblable à la sensation affirmée, et qu'ainsi notre jugement, qui, en lui-même et directement, est faux, se trouve vrai indirectement et par une coïncidence', Taine, *De l'intelligence*, p. 49.

[17] Taine, *De l'intelligence*, p. 232.

[18] 'La vie et les rêves sont les feuillets d'un même livre unique ; la lecture suivie de ces pages est ce qu'on nomme la vie réelle ; mais quand le temps accoutumé (le jour) est passé et qu'est venue l'heure du repos, nous continuons à feuilleter le livre, l'ouvrant au hasard à tel ou tel endroit et tombant tantôt sur une page déjà lue, tantôt sur une que nous ne connaissions pas ; mais c'est toujours dans le même livre que nous lisons', Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, (Paris : PUF, 1998 [1966]), § 5, p. 43.

Dès lors, nous pouvons nous interroger sur les conséquences de l'introduction d'un personnage amnésique dans un système qui semblait fonctionner de manière cohérente : si le souvenir devient l'espace de l'illusion et des interrogations du romancier à l'égard du réel qu'il tente de représenter, pourquoi le faire disparaître dans *La Faute de l'abbé Mouret*?

Amnésie et déraison descriptive : la vraie 'faute' de l'abbé Mouret

La représentation de la mémoire dans *La Faute de l'abbé Mouret* montre qu'à la manière de Taine, Zola considère le souvenir comme une porte d'entrée vers l'image hallucinatoire. Le cerveau renfermerait ainsi un espace où pourrait s'exercer la puissante imagination de l'écrivain sans mettre en danger l'illusion réaliste supposée par sa théorie. Néanmoins, qu'en est-il lorsque ce refuge disparaît avec l'amnésie de Serge? L'examen des différentes parties du roman montre que la perte de mémoire du personnage perturbe l'économie réaliste de l'œuvre. Transgressive, l'amnésie ne permettrait plus de contenir et de légitimer les dérives fantaisistes de la description par la psyché perturbée du héros. Dès lors, c'est un rôle déterminant dans la compréhension de ce roman qu'il faudrait accorder à l'amnésie : celui d'une expérience dangereuse pour la *mimesis*, que le romancier ne pouvait concevoir que comme une 'faute'. Faute qu'il sanctionnera d'ailleurs à la fin du livre.

La première partie du roman exacerbe l'impossible communication, l'antagonisme entre un réel diégétique strict et une mémoire à l'irrationalité exubérante.[19] Le prêtre nie la vie et le paysage des Artaud reflète cette rigueur :

> Le pays s'étendait à deux lieues, fermé par un mur de collines jaunes, que des bois de pins tachaient de noir ; *pays terrible aux landes séchées, aux arêtes rocheuses déchirant le sol*. Les quelques coins de terre labourable étalaient des mares saignantes, des champs rouges, où s'alignaient des files

[19] Par 'réel diégétique', comme à chaque évocation du 'réel' vécu par le personnage, nous entendons l'illusion d'un monde réel que tout roman naturaliste cherche à représenter. Lorsque nous en évoquerons l'idée abstraite, nous privilégierons le terme de 'réalité'.

> d'amandiers maigres, des têtes grises d'olivier, des traînées de vignes, rayant la campagne de leurs souches brunes. On aurait dit qu'un immense incendie avait passé là, semant sur les hauteurs les cendres des forêts, brûlant les prairies […]. L'horizon restait farouche, sans un filet d'eau, mourant de soif […]. Le prêtre […] abaissa les regards sur le village, dont les quelques maisons s'en allaient à la débandade, au bas de l'église. *Misérables maisons, faites de pierres sèches et de planches maçonnées, jetées le long d'un étroit chemin, sans rues indiquées.* […] A cette heure, les Artaud étaient vides ; *pas une femme aux fenêtres, pas un enfant vautré dans la poussière* ; seules, des bandes de poules allaient et venaient.[20]

A cet instant, le monde réaliste où vit l'abbé est aussi vide que le sera plus tard son cerveau. Ainsi la description citée suit-elle le fil du manque et du néant (souligné), que renforce la métaphore filée du grand incendie. Ce caractère négatif est souligné par une insistance péjorative sur la saleté, la violence et le géométrique (souligné). Le rien touche même la syntaxe avec de nombreuses phrases ou propositions nominales peu coutumières du style de l'écrivain, faisant plutôt penser au style télégraphique de ses carnets d'enquêtes (*italique*). Le choix de l'abbé pour ce néant de la cure des Artaud est délibéré, lui qui rêve d''un désert d'ermite, […] où rien de la vie, ni être, ni plante, ni eau, ne le viendrait distraire de la contemplation de Dieu'.[21]

Anéantissement de la vie et sécheresse de la description, certes, si le prêtre ne se remémorait ses anciens actes de foi. La mémoire de Serge est en effet le théâtre d'une fantaisie irrationnelle que le récit naturaliste ne pourrait se permettre si elle n'était cantonnée dans les limites étroites de la psyché du personnage. Le souvenir de ses années de séminaire plonge ainsi l'abbé dans un véritable délire mystique :

> [Marie] lui arrivait au milieu d'une splendeur, telle que Jean la vit, vêtue de soleil, couronnée de douze étoiles, ayant la lune sous ses pieds ; elle l'embaumait de sa bonne odeur, l'enflammait du désir du ciel, le ravissait jusque dans la chaleur des astres flambant à son front.[22]

[20] *La Faute de l'abbé Mouret*, 1230-31.
[21] *La Faute de l'abbé Mouret*, 1232.
[22] *La Faute de l'abbé Mouret*, 1289 (nous soulignons).

Cette dichotomie entre totalité du souvenir délirant et néant de la vie 'réelle' mène le personnage à la crise physique et mentale. Vient alors la transgression du roman : l'amnésie, où le système mis en place par Zola se fissure. Comme par un système de vases communicants, le néant de la mémoire de Serge engendre une libération du délire psychique vers le monde extérieur. Dès lors, le roman, contaminé, s'affranchit de toute contrainte rationnelle ou réaliste.

Ainsi, alors que la mémoire de Serge est vide et ne tient plus son rôle de réservoir d'images, l'épisode du Paradou est entièrement dépeint sous le sceau de l'illusion, de l'artifice. Il se distancie tout d'abord du réalisme par la médiation incessante de représentations fictionnelles : intertextualité avec la Genèse, les contes merveilleux, mise en abyme du roman dans les peintures, les sculptures du jardin. De même, les personnages jouent souvent avec le vrai et le faux : ainsi Albine fait-elle passer la vérité pour un mensonge, pour protéger Serge,[23] ainsi les jeunes gens jouent-ils à faire 'comme si', en imaginant être les amants du château[24] ou des jeunes mariés :

> – Veux-tu être mon mari ? *Je serai ta femme*.
> Il fut enchanté de l'invention […]. [Elle] affecta un air pressé de ménagère […]. Il dut serrer tout ce qu'elle tira de ses poches dans le creux d'un saule, qu'elle appelait 'l'armoire'. *Les chiffons étaient le linge* ; le peigne représentait le nécessaire de toilette.[25]

Ces jeux ne sont pas anodins. En utilisant le verbe 'être' dans ce qui ne devrait être que l'annonce d'une métaphore ('les chiffons *étaient* le linge'), Zola introduit une indécision dans la frontière séparant le monde perçu du monde imaginé par Albine : une chose ne représente pas seulement autre chose, une chose *est* une autre chose. Ces épisodes factices finissent même par se substituer au réel diégétique,

---

[23] 'Elle le ramena à son lit, le tranquillisant comme un enfant, le berçant d'un mensonge. / – Eh bien ! non, ce n'est pas vrai, il n'y a pas de jardin. C'est une histoire que je t'ai contée. Dors tranquille. ', *La Faute de l'abbé Mouret*, 1330 ; ' – Tu as donc renoncé à chercher ton arbre ? / Ils tournèrent cela en plaisanterie pendant toute la journée. L'arbre n'existait pas. C'était un conte de nourrice', *La Faute de l'abbé Mouret*, 1375.

[24] *La Faute de l'abbé Mouret*, 1359.

[25] *La Faute de l'abbé Mouret*, 1371 (nous soulignons).

dans la mesure où les jeux inventés par les personnages disent aussi une vérité, en révélant le couple qu'ils formeront par la suite et qu'ils refusent pour l'instant d'admettre : le faux dit plus le vrai que le vrai.

Cependant, c'est surtout la nature du Paradou qui témoigne du renversement entre réel et irréel pendant cette période d'amnésie de Serge. Dans les descriptions du jardin, le réel diégétique perd pied et l'écriture zolienne entre dans un monde baroque où la nature se transforme en pierres précieuses et autres palais merveilleux. La désignation de la végétation reflète plus encore ce phénomène, en faisant entrer le texte dans un état hallucinatoire dont il nous semble intéressant d'examiner les mécanismes.

La première promenade des deux amoureux montre ainsi un *crescendo* de l'abstraction de la description, qui ne permet quasiment plus au lecteur de se figurer le jardin décrit. La première énumération des fleurs rencontrées par les personnages déploie un système métaphorique toujours identique, reposant sur plusieurs niveaux : la fleur, d'une espèce banale, est d'abord nommée (I, *référent*), puis elle est complétée par un qualificatif formel introduisant une métaphore de matière (II, métaphore) :

> Les *jasmins*, étoilés *de leurs fleurs suaves* ; les *glycines*, *aux feuilles* de dentelle tendre ; les *lierres épais*, *découpés* comme de la tôle vernie ; les *chèvrefeuilles souples*, *criblés* de leurs brins de corail pâle ; les *clématites* amoureuses, allongeant les bras, pomponnées d'aigrettes blanches.[26]

Cette technique descriptive à deux niveaux de réalité, articulés par un qualificatif abstrait mais souvent peu métaphorique, laisse néanmoins à la fleur la place principale dans l'intellection du lecteur, malgré l'accumulation perturbante des ensembles nominaux. Cependant, la dernière espèce végétale – les clématites – montre un accroissement de la part métaphorique, avec une personnification qui s'étend sur plusieurs groupes participiaux. La suite de la description complexifie ce premier système avec un troisième niveau de désignation, qui

[26] *La Faute de l'abbé Mouret*, 1346 [nous soulignons cette citation et les prochaines selon le code suivant : *référent, ou niveau I de l'analogie* ; métaphore associée au référent, ou niveau II ; second niveau métaphorique associé à la première métaphore, ou niveau III].

éloigne toujours plus la description de son référent (III, métaphore de la métaphore) :

> Et d'autres plantes, plus frêles, s'enlaçaient encore à celles-ci, les liaient davantage, les tissaient d'une trame odorante. Des *capucines*, aux chairs *verdâtres* et nues, ouvraient des bouches d'or rouge. Des *haricots d'Espagne*, *forts* comme des ficelles minces, allumaient de place en place l'incendie de leurs étincelles vives. Des *volubilis* élargissaient le cœur découpé *de leurs feuilles*, sonnaient de leurs milliers de clochettes un silencieux carillon de couleurs exquises.[27]

Le référent ('*haricots d'Espagne*') et sa comparaison formelle ('comme des ficelles minces') deviennent le support d'une analogie supplémentaire, souvent liée à la couleur et toujours complexe ('allumaient […] l'incendie de leurs étincelles vives'). La confusion entraînée par ce mode de description est renforcée par le mélange, au sein de mêmes groupes grammaticaux, d'éléments appartenant à des niveaux d'analogie différents : 'chairs *verdâtres* et nues', 'bouches d'or rouge'. L'auteur accroît cette confusion en couplant dans ses métaphores des éléments oxymoriques, rendant la représentation mentale impossible : 'or rouge', 'forts comme des ficelles minces', 'silencieux carillon', allant même jusqu'à une synesthésie toute baudelairienne de sons et de couleurs : 'silencieux carillon de couleurs exquises'. Tout est fait pour perdre le lecteur dans ces énumérations bourdonnantes et volontairement complexes, comme en témoigne le lexique utilisé, qui emprunte souvent au domaine du tissage, des liens et autres cheveux :

> Chevelure immense de *verdure*, *piquée* de pluie *de fleurs*, dont les mèches débordaient de toutes parts, s'échappaient en un échevèlement fou, faisaient songer à quelque fille géante, pâmée au loin sur les reins, renversant la tête dans un spasme de passion, dans un ruissellement de crins superbes, étalés comme une mare de parfums.[28]

Cette phrase reprend trois niveaux de réalité (verdure, femme, liquide), mais franchit un seuil dans la rupture avec le référent,

[27] *La Faute de l'abbé Mouret*, 1346-47.
[28] *La Faute de l'abbé Mouret*, 1347.

puisqu'elle place le comparant en tête de phrase et en position rectrice ('chevelure'), alors que le référent n'est plus qu'un complément du nom ('*de verdure*'). Cette inversion de la logique comparative donne corps et importance à l'*analogon* plutôt qu'au référent réel et contrevient à toute transparence du monde décrit dans la perception du lecteur. Dans les énumérations suivantes, Zola généralise cette disposition grammaticale plaçant la métaphore au premier rang de la perception, au détriment du réel décrit :

> Ils disparaissaient jusqu'aux chevilles dans la soie mouchetée *des silènes roses*, dans le satin panaché *des œillets mignardises*, dans le velours bleu *des myosotis*, criblé de petits yeux mélancoliques. […] Au-delà des violettes, la laine verte *des lobélia* se déroulait, un peu rude, piquée de mauve clair ; les étoiles nuancées *des sélaginoïdes*, les coupes bleues *des némophila*, les croix jaunes *des saponaires*, les croix roses et blanches *des juliennes de Mahon* dessinaient des coins de tapisserie riche, étendaient à l'infini devant le couple un luxe royal de tenture.[29]

D'apparence syntaxique plus simple, cette étape de la description n'en est pas moins abstraite, bien au contraire. Toutes les métaphores rectrices désignent la matière, la texture ou la forme abstraite des plantes, comme s'il s'agissait de taches picturales colorées et non d'objets réels. Cependant, l'impossibilité de visualiser ces fleurs n'est pas uniquement due à la position de force des termes formels ; elle naît également de la faiblesse imageante des référents choisis. Au fil du texte, les noms utilisés pour désigner les fleurs deviennent en effet de plus en plus abstraits. Ils appartiennent à une langue que Zola veut volontairement botanique, puisqu'il utilise des dénominations plus ou moins latines ('lobélia', 'némophila') ou des termes issus de classifications végétales ('sélaginoïdes').[30] Beaucoup de ces mots sont introuvables dans un dictionnaire non spécialisé : pour n'importe quel lecteur non botaniste, ils ne renvoient à aucune idée de la forme de la

[29] *La Faute de l'abbé Mouret*, 1348.

[30] La suite de la promenade en donnerait bien d'autres exemples, comme des agératum, aspérules, mimulus, phlox, fraxinelles, centranthus, cynoglosses, schizanthus, et autres asphodèles, pour la seule page 1349. Sur la botanique zolienne, voir Marie-Rose Faure, 'Le Paradou et Giverny, rêves de bourgeois jardiniers', *CN*, 79 (2005), pp. 59-74.

plante. Dès lors, le vide référentiel du nom fait porter toute la représentation idéelle sur la métaphore abstraite, qui finit par remplacer l'objet réel dans la conscience du lecteur.

Plus loin, les noms botaniques opaques ne sont plus même complétés que par des adjectifs de couleur, réduisant définitivement les fleurs à des taches picturales :

> Plus haut, s'épanouissaient les *viscaria roses*, les *leptosiphon jaunes*, les *colinsia blancs*, les *lagurus* plantant parmi les couleurs vives leurs pompons de cendre verte. Plus haut encore, des *digitales rouges*, les *lupins bleus* s'élevaient en colonnettes minces, suspendaient une rotonde byzantine, peinturlurée violemment de pourpre et d'azur.[31]

Les références de la description à la tapisserie et à la mosaïque byzantine s'éclairent, puisque dans ce texte les fleurs ne sont plus que des nœuds ou des carrés de couleurs. Ainsi que le prophétisait dès le début du roman Jeanbernat, le gardien du parc, 'les arbres ne sont plus des arbres'[32] au Paradou : la partition entre l'être et le non-être, qui est le fondement même de la rationalité philosophique, est devenue caduque ; les choses ne sont plus des choses, le réel a disparu de cet épisode. La fantaisie, qui autrefois se cantonnait dans l'esprit perturbé de Serge, semble ainsi avoir été libérée lorsque celui-ci s'est retrouvé 'le crâne vide'. Une telle transgression de l'illusion réaliste ne pouvait certes se développer longtemps sans risquer de mettre en danger la théorie naturaliste. C'est ainsi qu'il faut selon nous comprendre la fin de l'amnésie du personnage et ses conséquences à la fin du roman.

Le recouvrement de la mémoire entraîne symétriquement dans la dernière partie du roman un retour au réalisme, un bannissement de la fantasmagorie. Le moment de la 'guérison', à la fin de la deuxième partie, est à ce titre significatif :

> Serge regardait, malgré lui, cloué au seuil de la brèche. En bas, au fond de la plaine, le soleil couchant éclairait d'une nappe d'or le village des Artaud, pareil à une vision surgissant du crépuscule […]. On distinguait nettement les

[31] *La Faute de l'abbé Mouret*, 1349.
[32] *La Faute de l'abbé Mouret*, 1251.

> masures bâties à la débandade le long de la route, *les petites cours pleines de fumier*, *les jardins étroits plantés de légumes*.[33]

Le terme de 'vision surgissant' lie le paysage au recouvrement de la mémoire, et la description des Artaud nous montre d'emblée que le temps de l'onirisme est révolu. Aux fleurs fantasmagoriques succède ironiquement la version utilitaire du végétal : le potager (*italique*). La suite du texte illustre stylistiquement cette nouvelle volonté de réalisme en reposant entièrement sur l'indiciel et le vérifiable :

> Mais Serge eut un tressaillement. Il se souvenait. Le passé ressuscitait. Au loin, il entendait nettement vivre le village. Ces paysans, ces femmes, ces enfants, c'étaient *le maire Bambousse*, revenant de son champ des Olivettes, en chiffrant la prochaine vendange ; c'étaient *les Brichet*, l'homme traînant les pieds, la femme geignant de misère ; c'était *la Rosalie*, derrière un mur, se faisant embrasser par le grand Fortuné. Il reconnaissait aussi les deux galopins, dans le cimetière, ce vaurien de *Vincent* et cette effrontée de *Catherine*.[34]

Les déictiques des démonstratifs insistent sur la tangibilité du réel perçu, que les présentatifs analysent ensuite immédiatement par la raison : le 'c'était' insiste à la fois sur la reconnaissance de l'identité du réel par la mémoire et sur la présence concrète de la réalité désignée.[35] Or ici, le présentatif ne vient pas rendre 'réelle' une métaphore mais un nom propre, c'est-à-dire la désignation la moins ambiguë qui soit. Il fait donc coïncider parfaitement le nom de la chose avec ce qu'en perçoit le déictique : le maire Bambousse est bien un paysan qui revient de son champ. La description ne laisse plus la moindre place à l'ambiguïté. Le retour de la mémoire est par conséquent signalé comme un moment d'adéquation parfaite entre le monde extérieur, le réel perçu et le réel décrit. Les descriptions fantaisistes se cantonneront désormais à nouveau dans l'esprit du prêtre, dans ses moments de dévotion, de doute ou de réminiscence du Paradou. Après

[33] *La Faute de l'abbé Mouret*, 1413.
[34] *La Faute de l'abbé Mouret*, 1414-15.
[35] Voir Philippe Bonnefis, *L'Innommable* (Paris : SEDES, 1984), pp. 14-15.

la ‘faute’, cette scène marque donc un retour à l’ordre initial, qui répartit strictement réel et irréel entre vécu et souvenir.

Car là réside la véritable transgression du roman. La faute expiée par Serge n’est pas tant commandée par la morale que par cette impossibilité stylistique pour le roman réaliste à supporter de telles excentricités descriptives dans le réel perçu. Le dénouement tragique du roman souligne cet interdit en condamnant les personnages. Albine, délaissée, rassemble toutes les fleurs du jardin dans la chambre et meurt asphyxiée par leurs exhalaisons. Elle est donc tuée par l’objet du délit descriptif, la végétation, fauchée elle aussi désormais. Son enterrement consacre également la mort symbolique et narrative de l’abbé, puisqu’il clôt le roman sans que nous ne pénétrions plus dans ses pensées. Définitivement, la folie de la deuxième partie du roman devait être contrôlée, tant et si bien que l’auteur a pris le soin de la contenir par les murailles du Paradou, mais surtout par les deux parties ‘saines’ de ce roman en triptyque.

L’expérience de *La Faute de l’abbé Mouret* est donc celle d’une anomalie. Elle démontre que chez Zola, il est une limite entre la ‘boîte à images’ du cerveau et l’expérience sensible du monde qui ne peut être transgressée. La défaillance du cerveau de Serge conduit le roman à un épisode descriptif plus qu’irrationnel. Elle confirme par défaut que la mémoire joue dans l’écriture zolienne un rôle de réservoir d’images irréelles, impossibles à intégrer dans le récit si elles ne sont pas sagement contenues dans le réceptacle de la boîte crânienne. Cette attirance pour l’irrationnel, tout comme son irrépressible contrôle par l’écrivain, reste cependant un fait surprenant. Au regard des théories de Taine et de Schopenhauer, ce phénomène nous apparaît comme le signe d’une inquiétude grandissante de l’écrivain vis-à-vis de la notion de réalité et d’une recherche désespérée pour en maîtriser la folie par des garde-fous, par une stricte rationalisation. Dominé, cadenassé, quadrillé, le réel ne pourrait plus se dérober ; il manifesterait son existence. L’expérience limite de *La Faute de l’abbé Mouret*, qui fissure les certitudes mises en place, constitue en quelque sorte un aveu d’impuissance dans l’entreprise de peinture du réel affirmée avec tant d’assurance par les textes théoriques du romancier. La véritable ‘faute’ de ce roman ne serait donc pas tant celle de l’abbé que celle d’un écrivain en crise, obsédé par le réel, et qui a perdu, en choisissant

un amnésique, une caution à ses propres écarts stylistiques : le délire de la mémoire.

XVII

Prophesying the Past: From Memory to Sacrifice in Barbey d'Aurevilly's *Un prêtre marié*

Francesco Manzini

Jules Barbey d'Aurevilly used his fiction and his journalism violently to attack the spirit of his age, repeatedly denouncing the constellated forces of progress, in particular scientistic materialism, democracy and realist literature. Barbey took pains to stand apart from his drab utilitarian contemporaries by posing as a dandy in the manner of his hero Beau Brummell, dressing himself up, both literally and metaphorically, in the garb of a Regency dandy right up to his death in 1889. He enjoyed presenting himself as a living memorial to an otherwise vanished world of aristocratic taste and Byronic Romanticism. He also liked to insist on his partly imagined status as the last in a long line of god-fearing, sword-carrying Norman nobles, revelling in his role as a glorious anachronism, a relic to be venerated, the sole survivor of the same historical past that he sought to document in the written testimonies of his fiction. Yet the prestige he claimed for himself was far greater than that of a memorialist. For Barbey also presented himself as a prophet, exhuming the past in order to presage its impending resurrection as the future, that is to say a prophet of the past, remembering what was about to come to pass.[1] In particular, Barbey uses *Un prêtre marié*, his novel of 1865, to explore the paradoxical logic of memory that serves to underpin his prophecies of

[1] See Hélène Celdran Johannessen, *Prophètes, sorciers, rumeurs : la violence dans trois romans de Jules Barbey d'Aurevilly* (1808–1889) (Amsterdam : Rodopi, 2008) for a more general recent analysis of the representation and function of prophets in Barbey's fiction.

the past. This logic of memory shares its structure with the logic of sacrifice also foregrounded in the novel and which Barbey derives from the writings of the Savoy counter-Enlightenment and counter-Revolutionary theosopher Joseph de Maistre.[2] Barbey rests his wider apologetic argument on this shared structure, which enables him to lead his readers from a superficially Romantic consideration of memory to a reactionary Catholic understanding of sacrifice. *Un prêtre marié* is thus in part organized around Barbey's interlinked theorizations of prophecy, memory and sacrifice, which anticipate similar theosophical speculations advanced by his foremost acolyte Léon Bloy, as well as some of the parallel philosophical enquiries undertaken by Søren Kierkegaard and carried forward by Jacques Derrida.

In 1851, Barbey published *Les Prophètes du passé*, a collection of articles devoted to four reactionary political commentators: Maistre, Bonald, Lamennais and Chateaubriand.[3] Barbey claimed in a letter of 18 September 1851 to have borrowed his title from the writings of Ballanche and Lamartine.[4] The *prophètes du passé* described by these two authors are false prophets, forever trapped in a finished and irrecoverable past, with no purchase on the present, let alone the future.[5] For Barbey, however, 'les plus beaux noms portés parmi les hommes sont les noms donnés par leurs ennemis!'[6] Thus he uses *Les Prophètes du passé* to explain how his reactionary prophets

[2] See Joyce O. Lowrie, *The Violent Mystique: Thematics of Retribution and Expiation in Balzac, Barbey d'Aurevilly, Bloy, and Huysmans* (Geneva: Droz, 1974), pp. 72-84 and Johannessen, pp. 223-67 for analyses of Barbey's appropriations of Maistre's ideas. See also Jacques Petit's comments on the tension between the Maistrean and Byronic aspects of *Un prêtre marié* in his edition of Barbey's *Œuvres romanesques complètes*, 2 vols (Paris: Gallimard, 'Pléiade', 1964–66), I: 1419-23. This subject is treated also in Richard Griffiths, *The Reactionary Revolution* (London: Constable, 1966), pp. 10, 99-100, 163-67 and Philippe Berthier, *Barbey d'Aurevilly et l'imagination* (Geneva: Droz, 1978), pp. 322-29.

[3] Barbey published two further expanded editions of this text in the course of his own lifetime, in 1860 and 1880 respectively.

[4] See David Cocksey's comprehensive note on this subject in his excellent critical edition of Barbey, *Les Prophètes du passé* (Paris: Sandre, 2006), p. 216.

[5] *Les Prophètes du passé*, pp. 39-40.

[6] *Les Prophètes du passé*, p. 40.

scrutinize the past the better to see into the future, to prophesy a past that is providentially destined to return, for, as Metternich had observed in June 1848, 'le Progrès politique [...] suit un cercle. Plus il marche, plus il se rapproche de son point de départ.'[7]

Barbey defines his prophets as 'ces hommes qui cherchèrent les lois sociales là où elles sont, je veux dire dans l'étude de l'histoire et la contemplation des vérités éternelles'.[8] They are Burkean conservatives and therefore yesterday's men in a society obsessed by the illusion of progress, 'qui invente tous les matins l'avenir qu'elle refait tous les soirs' and for which the past is 'cette chose finie, repoussée, foulée aux pieds.'[9] However, Barbey's prophets, Maistre chief amongst them, are more than just political conservatives; they are also theological radicals, in the manner eventually taken up by Bloy, Barbey's friend and foremost disciple. Indeed, Barbey's apparently paradoxical brand of radical conservatism is probably best understood by analysing the similar creeds adopted by Maistre and Bloy. The latter appears at times quite seriously to have thought of himself as the reincarnation of the prophet Elijah, come to announce the End of Days. Even when not inhabiting the body of a Hebrew prophet, Bloy typically presented himself as a man from a much earlier age, most notably the Late Empire and the Middle Ages, both figured as epochs of triumphant Catholic piety. However, Bloy explicitly rejects the notion that he is exclusively a man of the remote historical past. He may not belong to his own century, that epoch of triumphant bourgeois materialism; he does, however, belong to the future. It is for this reason that in *Le Désespéré*, his novel of 1887, Bloy's *alter ego* Caïn Marchenoir hotly denies that he is a reactionary.

[7] *Les Prophètes du passé*, p. 54. In January 1849, Alphonse Karr likewise attempted to sum up the drama of 1848. His famous epigram, 'Plus ça change, plus c'est la même chose', presents an opposite view to that of Metternich: there is no progress, no revolution to be followed by a providential return of the old order, only stasis and illusion.

[8] *Les Prophètes du passé*, p. 39.

[9] *Les Prophètes du passé*, p.40.

Marchenoir claims, instead, to be 'le plus dépassant des progressistes, le pionnier de l'extrême avenir'.[10]

Marchenoir's sense of himself as simultaneously a man of the remote past and of the extreme future owes a great deal to the writings of Maistre, as glossed by Barbey in *Les Prophètes du passé*. Maistre uses his works paradoxically both to argue against the Enlightenment idea of progress and to espouse Millenarian notions of ultimate human perfectibility. He claims that humanity has been regressing ever since the Fall, or else a mooted Golden Age, now lost in time. Put another way, we have been busy forgetting what we already know, for we are all born complete with a set of innate ideas that, when intuited, allow us to apprehend the timeless mind of God.[11] Hence Aristotle's claim in the *Metaphysics*, quoted approvingly by Maistre, that '*l'homme ne peut rien apprendre qu'en vertu de ce qu'il sait déjà*'.[12] Man, figured by Maistre as a memento of the divine, need only remember a knowledge temporarily forgotten, and in particular the religious truths God implants in our minds as our earliest memories, truths the teachings of the Catholic Church help us to locate within ourselves.[13]

Yet prideful humanity, jealous of God's creation, prefers to use its reason to create new falsehoods rather than its intuition to remember the truths it already possesses (this is the thesis eventually taken up by Barbey in *Un prêtre marié*). Hence the paradigmatic sin of Adam; hence also Luther and the Reformation, Bacon and the scientific revolution, Locke and empiricism, Voltaire and the godless Enlightenment. Locke comes in for particular criticism on account of his reductive theorization of memory: 'tantôt il vous parlera de la

[10] See Bloy, *Le Désespéré*, ed. by Marie-Claire Bancquart (Paris: La Table Ronde, 1997), p. 214.

[11] See in this context Terence Irwin, *Classical Thought* (Oxford University Press, 1989), pp. 191-92 on Plotinus' influential interpretation of Plato's contrast between inferential and intuitive knowledge. Plotinus views intuition as 'the mode of cognition appropriate to eternity, the non-temporal mode of being in which "the whole is always present to it, not this at one time, and that at another, but all things together"' (p. 192).

[12] See Maistre, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg ou entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence*, ed. by Jean-Louis Darcel, 2 vols (Geneva: Slatkine, 1993), I: 161 (Maistre's italics are used to denote citation).

[13] See also in this context St Augustine's discussion of memory in Book X of his *Confessions*, trans. and ed. by R.S. Pine-Coffin (London: Penguin, 1961), pp. 214-31.

mémoire comme d'une boîte où l'on serre des idées pour le besoin, et qui est séparée de l'esprit, comme s'il pouvait y avoir dans lui autre chose que lui. Ailleurs, il fait de la mémoire un *sécretaire qui tient des registres*'.[14] For his part, Voltaire had approved of Locke's approach, noting:

> je ne me sens pas plus disposé que [Locke] à imaginer que quelques semaines après ma concéption j'étais une fort savante âme, sachant alors mille choses que j'ai oubliées en naissant, et ayant fort inutilement possédé dans l'*utérus* des connaissances qui m'ont échappé dès que j'ai pu en avoir besoin, et que je n'ai jamais bien pu rapprendre depuis.[15]

Viewed from Maistre's peculiar perspective, Voltaire's endorsement of Locke's empiricism leads more or less directly to the French Revolution, that ultimate rejection of God-given truth, characterized by its attempt not just to deny but even to erase humanity's memory of the divine. At the same time, the Revolution represents an unwitting fulfilment of God's providential design, for it becomes an executioner of itself, a serpent swallowing its own tail.[16] Thus the self-devouring bloodlust of the Terror, and thereafter the self-defeating expansionary wars of the Napoleonic era, clear the way for a Catholic and monarchist revival. Put another way, humanity, in its movement away from the God-given perfection of the Garden of Eden, advances towards the providentially ordained recovery of that perfection at the End of Days. This movement, forward to the past, brings us ever

---

[14] Maistre, II: 317.

[15] Voltaire, *Lettres philosophiques*, ed. by Frédéric Deloffre (Paris: Folio-Gallimard, 1986), pp. 90-91. It is thanks in large part to Voltaire that the ideas of Bacon and Locke achieved such prominence in the course of the French Enlightenment.

[16] Maistre notes that 'tout méchant est un HÉAUTONTIMOROUMÉNOS' (a self-tormentor) or 'un BOURREAU DE LUI-MÊME' (I: 210). This idea was taken up with some enthusiasm by Baudelaire in *Les Fleurs du mal*, not least in 'L'Héautontimorouménos':

> Je suis la plaie et le couteau.
> Je suis le soufflet et la joue!
> Je suis les membres et la roue,
> Et la victime et le bourreau.

Baudelaire, *Œuvres complètes*, ed. by Claude Pichois, 2 vols (Paris: Gallimard, Pléiade, 1975-76), I: 79.

closer not only to the new-old political order prospected by Maistre and Metternich but also to the extreme future that will one day serve as a gateway to the eternity of God – an eternity that, in Augustine's influential view, must exist outside of time as the manifestation of God's necessarily unchanging perfection.[17]

Maistre uses the eleventh dialogue of *Les Soirées de Saint-Pétersbourg* to mount a defence of prophecy as the intuitive apprehension of this eternity.[18] He observes that 'l'homme est assujetti au temps, et néanmoins il est par nature étranger au temps'.[19] It is for this reason that

> l'esprit prophétique est naturel à l'homme et ne cessera de s'agiter dans le monde. L'homme, en essayant, à toutes les époques et dans tous les lieux, de pénétrer dans l'avenir, déclare qu'il n'est pas fait pour le temps, car le temps est quelque chose de forcé qui ne demande qu'à finir.[20]

Barbey and Bloy both tend to follow Maistre in blurring the distinctions between the future, the extreme future, eternity and the Augustinian eternity that exists outside of time. Maistre justifies this blurring by dint of scriptural citation, inviting us to worship the 'mystérieuse grandeur' of God:

> et maintenant et toujours, et dans tous les siècles des siècles, et dans toute la suite des éternités [Daniel, XII, 3] et par delà l'éternité [Exodus, XV, 18], et lorsqu'enfin tout étant consommé, un ange criera au mileu de l'espace évanouissant: IL N'Y A PLUS DE TEMPS! [Apocalypse, X, 6][21]

Bloy, for his part, makes rhetorical and apologetic use of such slippages, for example in 'Le Fiasco de 1900', an article written to explain why his prophecies for that year had failed to come to pass:

---

[17] Augustine develops his views on time in Book XI of the *Confessions* (pp. 253-80), placing these immediately after his account of the workings of memory.
[18] Maistre, II: 548-54.
[19] Maistre, II: 550.
[20] Maistre, II: 551.
[21] Maistre, II: 551 and 574-75 (emphasis in the original).

> C'est l'effet d'une science de garçon de bains ou de commis-voyageur pour les tricots, de croire qu'un prophète est nécessairement, exclusivement un voyant des choses futures.
>
> Le Prophète est surtout une Voix pour faire descendre la Justice.[22]

Predictions of the future can, when necessary, be turned into apocalyptic visions of an ever-present eternity unaffected by the spooling out of earthly time. Barbey, however, insists instead on his ability, and that of his Prophets, to see into the proximate as well as extreme future.

Barbey uses *Les Prophètes du passé* to mount a brief defence of Maistre's purely temporal predictions. The former must have been aware that the France of the Second Republic, albeit under the rule of a Prince-President, is further away than ever from any neo-Feudal social order. He finds he can nevertheless still justify Maistre by resorting to one of the latter's own paradoxes: it is precisely because Maistre's prophecies have not come to pass that we can know that they are on the point of being realized. Thus Barbey quotes from 'Comment se fera la contre-révolution, si elle arrive?', the ninth chapter of Maistre's *Considérations sur la France* (1797):

> toutes les factions réunies de la révolution française ont voulu l'avilissement, la destruction même du christianisme universel et de la monarchie: d'*où il suit* que tous leurs efforts n'aboutiront qu'à l'exaltation du christianisme et de la monarchie.[23]

Barbey is identifying a logic of prophecy revealed also by the axiom Maistre proclaims in a letter of 1806: 'Quand Dieu veut faire voir qu'un ouvrage est tout de sa main, il réduit tout à l'impuissance et au désespoir; puis il agit. Sperabamus!'.[24] Barbey's *Un prêtre marié*

---

[22] See Bloy, *Journal*, ed. by Pierre Glaudes, 2 vols (Paris: Robert Laffont, 1999), I: 358 [*Quatre ans de captivité à Cochons-sur Marne*].

[23] *Les Prophètes du passé*, p. 50. See also Maistre, *Écrits sur la Révolution*, ed. by Jean-Louis Darcel (Paris: Quadrige/PUF, 1989), p. 175 (emphasis in both originals).

[24] Maistre, *Œuvres complètes*, 14 vols (Lyons: Vitte et Perussel, 1884-86), X: 110. See also Darcel's introduction to his edition of *Les Soirées* and in particular his suggestion that *Les Soirées* constitute Maistre's response to Napoleon's victory at

serves in particular to illustrate this idea, that the past must first be annulled if it is to be restored. Barbey relates this paradox to the sacrificial logic that serves to structure his representations of both memory and sacrifice.

The title of Barbey's novel appears to designate as its chief protagonist Jean Sombreval, an apostate Catholic priest who is swallowed up by Paris, 'ce gouffre de corruption, de science et d'athéisme'.[25] Sombreval becomes a research chemist and marries the daughter of a colleague, thereby killing God 'autant que l'homme, cette méchante petite bête de deux jours, peut tuer l'Éternel – en le reniant!'[26] Yet, from the outset, the novel actually revolves around the story of Calixte, Sombreval's daughter from his monstrous marriage. Calixte is afflicted by a mysterious illness that manifests itself in a series of terrifying symptoms, such as fever, delirium, convulsions, blindness, loss of consciousness and feeling, neuralgia and lockjaw so extreme that it shatters the enamel of her teeth. Sombreval believes he is using his painstakingly acquired scientific knowledge to keep her alive, treating her protean illness with medicines of his own composition. Yet this illness is actually an expiation, determined by God and joyfully accepted by Calixte. She has no sins of her own to expiate; instead she expiates the sins of her father and, more broadly, the sins of the Enlightenment and the Revolution. Calixte therefore exemplifies Maistre's key doctrine of reversibility. By participating in the redemptive work of Christ, using her surplus innocence to offset the sins of the guilty, Calixte comes to attain the status of a saint, reaching her apotheosis – accompanied by impressive miracles of levitation and effulgence – in the course of the novel's denouement. Sombreval – transparently a Revolutionary man of the present, heedless of the past – is therefore displaced as the novel's principal character by his daughter, repeatedly referred to as an 'holocauste', etymologically that which must be wholly (*holos*) consumed by fire (*caustos*).

Austerlitz, seen as some sort of proof of the latter's imminent fall from power (pp. 12-13).

[25] *Œuvres romanesques complètes*, I: 890.

[26] *Œuvres romanesques complètes*, I: 887.

From Barbey's Catholic perspective, Sombreval ought, in the manner of Abraham, to assent to the sacrifice of his beloved child; his faith ought to prove stronger even than his paternal love, and this faith ought then to be rewarded, as in the case of Isaac, by God's unexpected reprieve. Unfortunately, Sombreval has no faith and so Calixte must die, despite his superhuman (and hubristic) efforts to save her in God's stead. The father, in both stories, is just as much a victim as the sacrificed child, for it is the father who must run the risk of murdering his child if he is either to affirm his faith, as in the case of Abraham, or else to deny it, as in the case of Sombreval. Indeed Sombreval's denial of faith makes his suffering all the greater, for Calixte's moment of sacrifice in conscious expiation of her father's apostasy can only appear to him as an annulment in death, an irrevocable ending. For Calixte herself, the moment of sacrifice represents instead a suspension or annulment of time, offering her a point of contact with an eternity synonymous with God's unchanging perfection. Thus Calixte's union with God is a union with the Eternal, the 'Éternel' that Sombreval has tried to kill through his repudiation of faith.

Barbey's novel represents the paradoxical Christian drama of sacrifice as also described, out of a Protestant tradition, by Kierkegaard in *Fear and Trembling* (1843) and then again by Derrida, after Kierkegaard, in *Donner la mort* (1992). Calixte gives up her temporal existence in order to give herself over to what Derrida, in dialogue with Kierkegaard, describes as an atemporal temporality, a duration created by faith that can only be grasped by the human mind through faith.[27] Calixte loses herself completely in order to find herself, suspends time in order to access eternity, subscribes to the paradoxical, phoenix-from-the-ashes logic of the holocaust, Derrida's '*logique* du brûle-tout'.[28] This logic, as Derrida points out, also

[27] See Jacques Derrida, *Donner la mort*, in *L'Éthique du don: Jacques Derrida et la pensée du don*, ed. by Jean-Michel Rabaté and Michael Wetzel (Paris: Métailié-Transition, 1992), pp. 11-108 (p. 66) and also Henk de Vries's excellent discussion of this issue in *Religion and Violence: Philosophical Perspectives from Kant to Derrida* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002), pp. 182-83.
[28] Derrida, *Glas* (Paris: Galilée, 1974), p. 269.

implicates memory: 'si tu veux tout brûler, il faut aussi consumer l'incendie, éviter de le garder vivant comme une précieuse présence. Il faut donc l'éteindre, le garder pour le perdre (vraiment) ou le perdre pour le garder (vraiment).'[29]

Sombreval fails Abraham's test of faith; he refuses to accept the total loss of Calixte's 'précieuse présence', her annulment, the extinguishing of her flame. Yet he knows it is she who has chosen to extinguish this flame by giving herself in sacrifice. Calixte's choice plunges Sombreval into a desolation that is the beginning of his eternal damnation. Calixte knows what she is doing, for she is what Kierkegaard describes as a 'martyr of the future':

> Unlike all previous martyrs, the martyr of the future will have a superior reflection to serve him in determining (of course in unconditional obedience to God) – in freely determining – what kind of maltreatment and persecution he is to suffer, whether he is to fall or not, and if so where, so that he manages to fall at dialectically the right spot, so that his death wounds in the right place, wounds the survivors. It will not be the 'others', as it was previously, who fall upon the martyr, who then simply has to suffer – no, it will be 'the martyr' who determines the suffering.[30]

Calixte's death wounds Sombreval in precisely the right place, testing not his faith, but his lack of faith: he can either hold true to his non-belief and consign her to an entirely finished and irrevocable past, or else celebrate her new life in the eternal instant created by faith, an instant that unhappily fixes him as the eternal murderer of his beloved daughter. Sombreval of course chooses to continue to deny faith: he exhumes his daughter's corpse and attempts to revive it as if it were a machine to be repaired. When this fails, he decides to annul her in his turn by consigning her to oblivion. He runs from the consecrated ground of the cemetery, carrying her remains in his arms; in the dark, he forgets a bend in the path, falls into the stagnant pond that serves as a kind of lake to his castle-cum-laboratory, and then drowns – trapped in its sludge – in fulfilment of a prophecy that he would die by water.

---

[29] See Derrida, p.269.

[30] See Søren Kierkegaard, *Papers and Journals: A Selection*, trans. and ed. by Alastair Hannay (London: Penguin, 1996), p. 352.

Sombreval's failure of memory is no accident; he is committing suicide, both in unwitting fulfillment of the prophecy, and spurred on by his death-drive, presented as a radical rejection of God's providence. Sombreval believes both himself and Calixte to be no more than organic matter; he longs for the eternity not of the Catholic but of the materialist, desiring his own chemical decomposition and that of his daughter, a return to inorganic matter as a way of negating faith. Sombreval finds his own comfort in annulment, arranging for his death to take the form of an eternal union with his daughter as if in parody of her faith-based union with God. Sombreval's aim, for himself and for Calixte, is not eternal life but rather eternal oblivion; the total erasure of memory in the *tabula rasa* of death, figured as a return to the *tabula rasa* of birth postulated by Locke's empiricist rejection of the theory of innate ideas.

Sombreval is frustrated in his wish for his daughter: Calixte's body is recovered from the water and returned to consecrated ground. His own corpse, however, is never found. It decomposes in the stagnant pond-water. Years later, when the pond, now a health hazard, is finally drained, no trace of him remains; even his bones have dissolved. In his stead, a memento of Calixte miraculously resurfaces: a medallion bearing her image, presumably once worn by Sombreval. Barbey cites this medallion – an artefact specifically designed to fix and preserve Calixte in memory – as the pretext for his novel, itself presented as the product of a series of feats of memory. Thus *Un prêtre marié* purports to be the faithful transcription of a story recounted by its principal narrator, the Norman poet Rollon Langrune. This transcription is undertaken from memory by an unidentified frame narrator; Langrune himself is rememorating the story from oral histories circulating in his youth. These folk memories provide the material for Langrune's prophecy of the past; its impetus, however, comes from the transfixing image of Calixte, miraculously preserved in the medallion, pristine except for a tiny mark caused by the infiltration of water between crystal and ivory. The frame narrator instigates Langrune's retelling of the story, having become obsessed by the medallion's image, glimpsed on the bosom of the woman who had earlier received it from Langrune as a gift – a woman identified by scholarship as the Baroness de Maistre, the wife of one of the

theosopher's cousins.[31] The novel therefore marks Calixte's resurrection in memory. It is her sacrifice – in imitation and corroboration of the sacrifice of Christ and its analogue, the sacrifice of Isaac – that secures her place both in memory and in eternity; she has returned not as mere matter but as a living presence, the living presence of a saint.

Calixte's resurrected 'précieuse présence' represents a new mode of being. The medallion shows her wearing a 'robe sans date, de tous les temps et de tous les pays'; her image now appears as that of a person who can never have lived in a specific place or time: 'ce n'est pas la vie!' exclaims the frame narrator, 'cette tête-là n'a jamais vécu ailleurs que dans ce médaillon'.[32] Calixte is now a 'pensée'; in life she had already been 'moins une femme qu'une vision', a providentially inspired religious vision, sent to earth to reveal the occluded truths proclaimed by theosophy.[33] Calixte exists, in the suspension of eternity, outside of time, as a manifestation of God's eternal verities, an abstraction of those innate ideas she successfully intuited in life. The suddenness of the transfigured Calixte's resurrection in memory can be related to that of her own childhood rebirth in Christ. Sombreval had kept the infant Calixte in a state of complete religious ignorance. When an outraged priest intervenes, Calixte immediately recovers her memory of God:

> Calixte était prédisposée à la foi, et sa tête conformée pour croire tout aussi bien que pour comprendre. L'enseignement de l'abbé Hugon produisit sur elle l'effet de la lumière sur un gaz. Il fit explosion – et du même coup il éclaira et enflamma cette âme qui fermentait et souffrait peut-être dans les facultés religieuses que son père avait jugées dangereuses et inutiles, et qu'il avait cru *chloroformer* au fond d'elle, en ne les développant pas.[34]

Calixte's transfixing image illuminates by the flame of her suddenly resurrected 'précieuse présence' – a flame rekindled by the teachings of the Church. Sombreval has tried to kill both these teachings and 'l'Éternel', not just by denying them, but also by seeking definitively

[31] *Œuvres romanesques complètes*, I: 873.
[32] *Œuvres romanesques complètes*, I: 875.
[33] *Œuvres romanesques complètes*, I: 920.
[34] *Œuvres romanesques complètes*, I: 898.

to annul both himself and Calixte in a demonstration of the scientistic materialism that purports to replace them. Sombreval does indeed manage to render himself irrecoverable, but only through his perdition in eternal damnation. His body leaves no trace because 'le Diable, qui a le bras long, l'avait passé à travers les boues de l'étang, pour tirer jusqu'à lui, par les pieds, le PRÊTRE MARIÉ'.[35] Calixte, however, is reborn, transfigured by her union with the eternal God, thanks to her absolute faith in a religion born 'LE JOUR OÙ NAQUIRENT LES JOURS'.[36]

Barbey shows memory and sacrifice obeying the same 'logique du brûle-tout': the flame of Calixte must be extinguished if it is to be rekindled, in memory as in sacrifice. Maistre's prophecies of the past are also structured by this logic. Thus the Revolution accomplishes God's providential work precisely by means of its erasure of memory. The *tabula rasa* of the Revolution represents at once a fleeting moment of oblivion and the eternal moment of sacrifice, the annulment of time and its new beginning in the eternity of God. The Revolutionaries hope that by martyring their king and queen, their aristocracy and their clergy, they will allow France, complete with its new calendar, to be reborn in a future without memory. Instead, in this moment of sacrifice, France accedes to a different order of memory, the 'without memory' of God whereby everything is apprehended at once, in a non-temporal mode of cognition outside of time. The *tabula rasa* of memory therefore creates, for those who participate in it, a moment of contact with the Eternal that guarantees, for Maistre and for Barbey, the future triumph of 'les vérités éternelles' embodied first and foremost by the martyred royal family but also now by Calixte, figured as a new type of spiritual aristocrat. The past, complete with its values of obedience and faith, becomes the future precisely because it appears momentarily finished and irrecoverable to a society 'qui invente tous les matins l'avenir qu'elle refait tous les soirs'. Politically, Maistre's reactionary prophecies find their echo in the predictions of Metternich: 'le "progrès" finira nécessairement par

[35] *Œuvres romanesques complètes*, I: 1223.
[36] Maistre, *Ecrits sur la Révolution*, p. 138 [*Considérations sur la France*], cited by Barbey in *Les Prophètes du passé*, p. 47.

amener une guerre de tous contre tous [...] *Il renaîtra des cendres* un ordre de choses qui, abstraction faite de quelques formes, ressemblera à l'ancien' (my emphasis).[37] Theologically, this 'guerre de tous contre tous' leads instead to the Apocalypse eventually heralded by Bloy, most pertinently at the time of the First World War – to the holocaust of all humanity and its rebirth in the Eternal. Barbey's prophets proclaim both the imminent return of the past and the final annulment of time; the sudden return of memory and its ultimate transfiguration in one great final faith-based sacrifice. Thus Barbey extrapolates his prophecies of both the proximate and extreme futures from the logics of memory and of sacrifice that he develops, logics in part derived from the '*logique* du brûle-tout' adumbrated by Maistre in incongruous anticipation of Derrida's readings of Kierkegaard.

[37] Klemens von Metternich, *Mémoires, documents et écrits divers*, 8 vols (Paris: Plon-Nourrit, 1881-84), VIII: 171. This is the text of Metternich's letter of 1848 paraphrased by Barbey in *Les Prophètes du passé*, p. 54. Cocksey helpfully cites the orginal in his notes (p. 222).

Index

A
Alain 28, 193, 196, 207
Anderson, Benedict 43-44

B
Balzac, Honoré de 16, 18, 25, 27-29, 84 n.7, 117, 118, 119 n.6, 121 n.12, 124, 125 n.16, 127, 131, 132, 193-207, 225, 226 n.2, 227, 228, 230, 232, 235-39, 260, 316 n.2
Banville, Théodore de 22, 27, 63, 65, 67 n.16, 184, 252
Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée 31, 32-33, 180, 315-28
Barthes, Roland 118 n.5, 283
Basset, Nathalie 201
Baudelaire, Charles 27, 184, 185, 189-190, 235, 319 n.16
Benjamin, Walter 17, 48 n.23, 49
Bert, Paul 163
Berthier, Philippe 210 n.4, 316 n.2
Billot, Antoine 100, 109, 111
Bloy, Léon 316-17, 318 n.10, 320, 321 n.22, 328
Bogaert, Catherine 215 n.12, 216
Bonald, Louis de 316
Bourdieu, Pierre 246, 255
Bourgogne, François 116 nn.2, 3, 117 n.4, 118-19, 121
Brooks, Peter 285
Brummell, Beau 315
Buffard, Claude-Henri 100, 105, 107-10
Burke, Edmund 144-46

C
Cabaner, Ernest 242, 244-46, 252
Confédération générale du travail (CGT) 88
Clemenceau, Georges 88, 95, 178 n.9
Charlemagne, king 126, 168 n.30
Chasles, Philarète 233, 234
Chateaubriand, François-René de 28, 126, 228-29, 259, 316
Chénier, Marie-Joseph de 27, 177
Chirac, Jacques 23, 39, 46
Combe, Julien 24-25, 115-34
Commune 18, 21, 37-57, 83, 88, 247, 249, 251, 254, 261-62
Corbin, Alain 165 n.22, 166 n.26, 169 n.33

Courier, Paul-Louis 225, 230-31, 239
Cros, Charles 241-42, 244, 247, 251

D
Daru, Alexandrine 218
Dassy, Louis Toussaint 268, 271
Daudet, Léon 229
Daumier, Honoré 229
Dauzats, Adrien 25, 135-55
David, Jacques-Louis 149
Del Litto, Victor 211 n.5, 212 n.7, 213, 217, 228 n.8
Derrida, Jacques 18, 97, 98 n.3, 195, 197, 198-99, 205, 316, 323-24, 328
Destutt de Tracy, Antoine-Louis-Claude 29, 212-13
Didier, Béatrice 210, 211, 217
Doré, Gustave 226, 227, 230, 232, 234
Dreyfus Affair 16, 22-23, 39, 63, 77-78, 81-95

F
Ferry, Jules 157 n.1, 163-64, 168
Fête des fous et de l'âne 22, 59-79
Fête nationale 26, 157-73
Flaubert, Gustave 16, 18, 20, 23-24, 28, 31-32, 97-111, 231, 236, 237, 240, 259-75, 277-93
Freud, Sigmund 17, 108, 118 n.5, 127 n.18, 263 n.8, 289

G
Gambetta, Léon 42, 44, 51, 164, 167
Gautier, Théophile 22, 26-27, 65, 176-78, 180-84, 235, 236, 248
Genette, Gérard 99, 284
Guizot, François 149 n.41, 165, 168, 171, 259

H
Halbwachs, Maurice 17, 39 n.7, 40, 75, 166
Hamon, Philippe 243, 296 n.3, 297, 300
Heredia, José-Maria de 178-79, 251
Hugo, Victor 22, 25, 26, 27, 59, 62-67, 72-75, 117, 118, 165, 167, 176, 180, 181-83, 184, 186, 189, 228, 235, 236, 240, 247, 260

J
Jarry, Alfred 70, 186, 229, 235
Jaurès, Jean 89
Jean, Raymond 20, 24, 100, 105, 106 nn.19, 21

K
Kahn, Gustave 187-88
Karr, Alphonse 317 n.7
Kierkegaard, Søren 33, 316, 323-24, 328

L
Labarthe, Patrick 193
Lacroix, Paul 230, 232, 235, 238, 239
Laforgue, Jules 62, 70, 75-76, 79, 187
Lalonde, Robert 103-04
Lamartine, Alphonse de 183, 228, 316
Lamennais, Félicité-Robert de 316
Las Cases, Emmanuel de 121
Le Mel, Natalie 38, 52, 53 n.33, 55-56
Leconte de Lisle, Charles-Marie 27, 30, 179, 184, 251-54, 256
Lefebvre, Henri 17, 21, 40, 48
Lejeune, Philippe 118, 126 n.17, 212, 215, 216, 219, 223 n.17
Leygues, Georges 27, 178-81
Louis-Philippe (Duc d'Orléans), king 16, 25-26, 135-37, 139-40, 143 n.23, 151-52, 155, 167, 203 n.20, 207

M
MacMahon, Marie Edmé Patrice de 42
Maistre, Joseph de 32-33, 316-22, 327-28
Marcoux, Bernard 101-03
Mendès, Catulle 26-27, 175-90
Mérimée, Prosper 228, 236, 237, 240
Metternich-Winneburg, Clemens Wenzel Lothar 317, 320, 327, 328 n.37
Michel, Louise 38, 43, 46-51, 53, 55
Michelet, Jules 163, 164 n.19, 168, 171, 229, 259, 260
Mitchell, W.J.T. 143
Monod, Sylvère 100, 104, 105 n.17
Mozet, Nicole 204 n.23, 206 n.29, 207 n.30, 225 n.1, 226 n.2
Murphy, Steve 246, 248, 250

N
Napoléon I 16, 24-26, 33, 115-34, 150, 161-62, 168, 193 n.1, 200, 203, 249, 319, 321 n.24

Napoléon III (Louis Napoléon Bonaparte) 16, 30, 132, 133, 162 n.13, 248-50, 256
Nodier, Charles 28, 136-38, 140 n.17, 228, 230-33, 235, 236, 238-40
Nora, Pierre 17, 21, 26, 39-40, 45 n.16, 50 n.27, 56-57, 64, 75, 158, 168 n.29, 275

O
Occupation of France (1940-44) 16, 50 n.27, 86

P
Parnassianism 176, 179, 184-87, 251-54
Pietragrua, Angela 29, 220, 221 n.16
Plato 97-98, 119 n.8, 122 n.14, 302, 318 n.11

R
Rabelais, François 27-28, 65, 70, 77, 207 n.30, 225-40
Reinach, Joseph 23, 84-85, 87
Renan, Ernest 229

S
Sainte-Beuve, Charles-Augustin 28, 193, 228, 233, 234
Schopenhauer, Arthur 18, 32, 293, 297, 302-04, 313
Scott, Walter 59, 260
Stendhal 25, 27, 29-30, 117, 118, 209-23, 228

T
Taine, Hippolyte 18, 32, 65, 280, 297, 302-05, 313
Terdiman, Richard 17, 20, 97 n.1
Thiers, Adolphe 30, 42, 44, 50 n.27, 171, 247, 249, 252, 255, 256, 259
Tulard, Jean 117, 122 n.14

V
Verlaine, Paul 30, 185, 241-42, 244, 245 n.7, 247 n.9, 251-54
Verne, Jules 228-29
Vigny, Alfred de 28, 228, 236 n.44
Villepin, Dominique de 200
Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de 26-27, 176, 184-85, 281
Vismara, Giuseppe 211
Voltaire, François-Marie Arouet 157, 163, 228, 318-19

W
White, Hayden 17, 31, 75, 259, 263, 266

Z
Zarobell, John J. 140 n.16, 141 n.20, 143 n.25, 144 n.28, 146, 148, 151, 152 n.46, 154 n.49
Zola, Emile 16, 23, 31, 32, 77-78, 88-89, 91, 240, 249 n.12, 260, 292, 295-314
Zutistes 30, 241-56